

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Adriani Ferreira de Araujo

DA CRUEZA DA MATÉRIA À IMAGEM TANGÍVEL
Reflexões sobre uma prática plástica entre espessura e (im)permanência

Porto Alegre
2018

Adriani Ferreira de Araujo

DA CRUEZA DA MATÉRIA À IMAGEM TANGÍVEL
Reflexões sobre uma prática plástica entre espessura e (im)permanência

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Porto Alegre
2018

Adriani Ferreira de Araujo

DA CRUEZA DA MATÉRIA À IMAGEM TANGÍVEL
Reflexões sobre uma prática plástica entre espessura e (im)permanência

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com ênfase em Poéticas Visuais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin (UFPel)

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Marilice Villeroy Corona (UFRGS)

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (UFRGS)

Com amor ao meu filho Andrio e meu marido Alvaro que são fermentos de afetos diários, por meio de um apoio incondicional, para que eu realize meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente ao meu orientador Eduardo Vieira da Cunha por toda confiança, cuidado, amizade e a sensibilidade com meu trabalho plástico e a escrita. Sou muito grata por todos os seus relatos acerca dos textos, com os quais, por diversas vezes, e positivamente, me emocionei. Foram transformadores.

Agradeço à minha banca de qualificação, composta pelas professoras Daniela Kern e Marilice Conona, por toda atenção dedicada ao meu texto e que certamente se reflete neste volume final.

Ao professor Pellegrin por ter me dado a chance de fazer o estágio de docência em uma de suas turmas na UFPel, o que foi de extrema importância, além de todo conhecimento que trocamos. Mas, principalmente, por ter sido um oxigênio no momento de maior isolamento em virtude da escrita. Obrigada por tudo que és como pessoa e artista e, também, por tudo que sempre transformas em mim desde a graduação.

Às professoras Marilice Corona e Mônica Zielinsky pelas excelentes e precisas aulas de metodologia, carregadas de sensibilidade, dedicação e amizade.

Agradeço a(os) querida(os) amiga(os): Elis Rigoni pela presença diária e apoio nas traduções; Geovani Corrêa, que há muitos anos me auxilia na produção de vídeos e de fotografias; André Winn pelo grande apoio e pelas discussões sobre literatura e filosofia; Marcos Ronei, querido professor de francês, pela confiança e insistência; Pedro Paiva, por todo o ano passado que esteve comigo no estúdio e pelas tardes lindas e produtivas que partilhamos. E todas(os) que estiveram neste caminho direta ou indiretamente.

À minha turma que foi companheira de alegrias, medos e tristezas. Obrigada por todo este tempo de vivência e por todos nossos deslocamentos no IA, no Anexo da Reitoria, nos cafés e nos restaurantes da "Senhor dos Passos/Andradas".

Agradeço à CAPES pela bolsa de mestrado que foi de grande auxílio e apoio à produção e ao desenvolvimento destes estudos. Agradeço ao PPGAV e, especialmente, à secretária Patrícia Pinto, por encurtar estas distâncias com sua pronta atenção e agilidade. Sem você muitas coisas seriam impossíveis.

“Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir *onde ela queima*, onde sua eventual beleza reserva o lugar de um 'signo secreto', de uma crise inquieta, de um sintoma. Onde a cinza não esfriou”.

Georges Didi-Huberman (2018, p. 47)

RESUMO

O presente trabalho é uma reflexão em poéticas visuais sobre o comportamento e a condição da matéria *informe*. Para tal, está fundado e traz como recorte a crueza da massa de pão. Ao se utilizar desse material, a prática plástica se relaciona com uma fisicalidade que se perde com o tempo. Em razão dessa efemeridade da matéria, o uso de vídeo e da fotografia tornam-se recorrentes para registro da imagem do que inevitavelmente se esvai. A questão, portanto, é sobre este novo corpo que se apresenta de outra maneira por meio das imagens. Nesta mudança de parâmetro entre material e imaterial, busca-se compreender sobre a condição da matéria nas imagens, apoiando-se nos conceitos de *informe*, relativo ao contingente da matéria, e de viscoso, atrelado às visualidades evocadas. Utiliza-se como auxílio nesta reflexão, ideias que transitam entre espessura e (im)permanência.

Palavras-chave: Matéria. Imagem. *Informe*. Viscoso. Espessura. (Im)Permanência.

ABSTRACT

The present work is a reflection on visual poetics about the behavior and the condition of the *formless* matter. For this, it is founded and brings as a cutting the crudeness of the bread dough. When using this material, the plastic practice is related to a physicality that is lost with time. Because of this ephemerality of matter, the use of video and photography becomes recurrent to register the image of what is inevitably evaded. The question, therefore, is about this new body which is presented in another way through images. In this change of parameter between material and immaterial, it is sought to understand about the condition of matter in the images, based on the concepts of *formless*, relative to the contingent of matter, and to the viscous, attached to the evoked visualities. It is used as an aid in this reflection, ideas that transit between thickness and (im)permanence.

Key words: Matter. Image. *Formless*. Viscous. Thickness. (Im)Permanence.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 1 | <i>Espera</i> , 2011 | 17 |
| Figura 2 | Registro fotográfico da filmagem de <i>Confidências</i> , 2011 | 19 |
| Figura 3 | Jorge Menna Barreto. <i>Lugares Moles</i> , 2007 | 20 |
| Figura 4 | <i>Movediço</i> , 2012 | 22 |
| Figura 5 | Mika Rottenberg. <i>Doug</i> , 2013-2016 | 23 |
| Figura 6 | <i>Solução</i> , 2012 | 26 |
| Figura 7 | Michelangelo Buonarroti. <i>Pietà</i> , 1498 | 27 |
| Figura 8 | Marina Abramović. <i>The Biography Remix (Pietà)</i> , 2005 | 28 |
| Figura 9 | Registro da performance <i>O Filho</i> , 2013 | 30 |
| Figura 10 | <i>O Filho</i> , 2013 | 32 |
| Figura 11 | Janaína Tschäpe. Frames do vídeo <i>Água Viva</i> , 2003 | 35 |
| Figura 12 | Janaína Tschäpe. <i>Água Viva 1</i> , 2003 | 36 |
| Figura 13 | Janaína Tschäpe. <i>Água Viva 3</i> , 2003 | 36 |
| Figura 14 | Rodrigo Braga. <i>Comunhão 1</i> , 2006 | 38 |
| Figura 15 | Detalhe do perecimento em massa crua | 42 |
| Figura 16 | Detalhe de perecimento em massa assada | 42 |
| Figura 17 | <i>Escopo I</i> , 2015 | 43 |
| Figura 18 | <i>Escopo II</i> , 2015 | 43 |
| Figura 19 | Registro da sova durante o preparo de uma massa | 44 |
| Figura 20 | Massa recém-crescida. Registro de montagem de <i>Sono</i> , 2012 | 46 |
| Figura 21 | Massa pós-levedação. Registro pós-montagem de <i>Sono</i> , 2012 | 47 |
| Figura 22 | Massa 4 dias depois. Registro pós-montagem de <i>Sono</i> , 2012 | 48 |
| Figura 23 | Massa 60 dias depois. Registro pós-montagem de <i>Sono</i> , 2012 | 48 |
| Figura 24 | Elaine Tedesco. <i>Escadas à Beira da Lagoa</i> , 1999-2000 | 50 |
| Figura 25 | Elaine Tedesco. <i>Escadas à Beira da Lagoa</i> , 1999-2000 | 50 |
| Figura 26 | <i>Da Fome – Projeto Outrar-se – O Fermento</i> , 2014 | 53 |
| Figura 27 | <i>Da Fome – Projeto Outrar-se – A Farinha</i> , 2014 | 53 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 28 | <i>Da Fome – Projeto Outrar-se – A Massa</i> , 2014 | 53 |
| Figura 29 | Ana Mendieta. <i>Glass on Body</i> , 1972 | 55 |
| Figura 30 | Frames do vídeo <i>Da Fome I</i> , 2014 | 57 |
| Figura 31 | <i>Da Fome I</i> , 2014 | 60 |
| Figura 32 | Frames do vídeo <i>Outrar-se</i> , 2017 | 62 |
| Figura 33 | Marilice Corona. <i>Você</i> , 2015 | 66 |
| Figura 34 | Francesca Woodman. <i>Sem título</i> , 1976 | 68 |
| Figura 35 | Francesca Woodman. <i>Sem título</i> , 1975-76 | 68 |
| Figura 36 | Frames do vídeo <i>Outrar-se</i> , 2017, Detalhes do espelho | 69 |
| Figura 37 | Frames do vídeo <i>Impregnação</i> série <i>Outrar-se</i> , 2014 | 71 |
| Figura 38 | Matthew Barney. Frame do vídeo <i>Cremaster 4</i> , 1994 | 74 |
| Figura 39 | <i>Para Bataille - sobre o Informe</i> , 2012 | 81 |
| Figura 40 | Registro da performance <i>O Filho</i> , 2013 | 84 |
| Figura 41 | Josef Beuys. <i>Ação Nuremberg</i> , 1968 | 85 |
| Figura 42 | Frames do vídeo <i>Hérnias</i> , 2016 | 90 |
| Figura 43 | Nuno Ramos. <i>Vaso Ruim</i> , 1998 | 92 |
| Figura 44 | Eliane Prolik. <i>Lívidos</i> , 1997 | 93 |
| Figura 45 | Frames do vídeo <i>A Calha</i> , 2017 | 99 |
| Figura 46 | Rodrigo Braga. Frames do vídeo <i>Tônus 1</i> , 2012 | 101 |
| Figura 47 | Fotos da Casa Velha da década de 1980 | 104 |
| Figura 48 | Imagens na rede pelo <i>Google</i> - Casa Velha | 104 |
| Figura 49 | Frames de <i>Casa Velha</i> , 2016 | 105 |
| Figura 50 | Fragmentos da parede e da antiga tinta da casa | 106 |
| Figura 51 | <i>Para Sartre – sobre o Viscoso</i> , 2013-2014 | 109 |
| Figura 52 | Auguste Rodin. Detalhe da <i>Porta do Inferno</i> , 1880-1917 | 110 |
| Figura 53 | <i>O Filho</i> , 2013 | 112 |
| Figura 54 | <i>Casca – Imagens Efêmeras</i> , 2017 | 118 |
| Figura 55 | Detalhes da decomposição em <i>Casca</i> , 2017 | 118 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 11 |
| 1 Antecedentes - Arquivos e Memória | 14 |
| 1.1 O Início da pesquisa (2009/2012) | 14 |
| 1.2 A Origem da pesquisa em imagens – 1º Relato | 25 |
| 1.3 O Processo vivo e a perda da matéria – 2º Relato | 41 |
| 2 A Cruza da Matéria | 52 |
| 2.1 Sobre o íntimo e a matéria | 52 |
| 2.2 Espessura – O Contingente da matéria <i>informe</i> | 70 |
| 3 A Imagem Tangível | 83 |
| 3.1 O Viscoso e visualidades evocadas | 83 |
| 3.2 Permanência ↔ Impermanência a condição do viscoso na matéria | 97 |
| Últimas Considerações | 114 |
| Referências | 119 |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação em poéticas visuais é uma reflexão sobre a singularidade de uma produção que se baseia na plasticidade e na autonomia da massa de pão. No recorte proposto, esta massa se expressa em sua crueza.

Esta matéria parte da tridimensionalidade e passa a figurar nas imagens em vídeo e em fotografia. Neste trânsito surge uma mudança de parâmetro. Em virtude de se tratar de uma matéria que se perde com o tempo e que, por este fator, gera a perda da fisicalidade do trabalho, torna-se recorrente a utilização de fotografias e de vídeos na produção. Mas a utilização destes recursos não é pura e simplesmente um auxílio técnico, pois, ao mesmo tempo, ela gera, para mim, um estranhamento em relação ao processo.

Esta mudança entre matéria e não matéria cria dúvida em torno desta ressignificação, quando ela é transformada em imagem. Neste primeiro momento, havia uma grande dificuldade de atribuir significações e percepções devido a sua apresentação bidimensional e imaterial.

Na busca por este novo corpo que se apresenta de outro modo por meio das imagens e na mudança de parâmetro entre o material e o imaterial da massa é que se debruçam os pensamentos a seguir. Portanto, o desafio desta dissertação nasce da procura pela articulação entre a condição da matéria informe e suas consequentes perdas. O problema de pesquisa está baseado no seguinte questionamento: como é possível ressignificar a corporeidade da matéria, quando ela é apresentada por meio das imagens em vídeo e em fotografia?

Nesta direção, o primeiro capítulo apresenta o que se chama de antecedentes que perpassam arquivos e memórias. Trata-se de um resumo da pesquisa anterior, originalmente apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Artes Visuais, a qual se apoia no comportamento da matéria a partir dos desassossegos gerados pela levedação da massa. Este breve resumo tem a intenção de trazer ao leitor este caminho já percorrido, pois o presente volume trata de uma sequência

dessa pesquisa em torno das novas possibilidades que foram surgindo nessa mesma produção.

Em seguida, parte-se para uma apresentação da origem da atual pesquisa, que tem como ponto de partida esta mudança de parâmetro sobre a fisicalidade da matéria. Foi a experiência de uma performance que criou um embate no encontro da obra com o observador. Esta dimensão participativa se reflete na minha própria experiência com a massa e este espaço, bem como esta vivência perdida se reflete e faz questionar o uso das imagens e sobre como este corpo da massa pode ser pensado por este meio.

Ao final deste primeiro capítulo explana-se, ainda, sobre o processo vivo e a perda da matéria. É um relato que apresenta particularidades da vivência no estúdio, local em que a maioria dos trabalhos são feitos. Momento em que se reflete acerca do trânsito das linguagens e sobre como isso pode ser visto ao dialogar com a própria arte e com os meios teóricos que nos dão aporte. Pelo desaparecimento da matéria, busca-se o reencontro com esta fisicalidade perdida.

O segundo capítulo versa sobre a crueza da massa. Em um primeiro momento, por um íntimo que reverbera no pensamento sobre este estado inicial da massa. Dos diferentes elementos que integram a linguagem e o pensamento no processo, a massa é apresentada por meio da experiência física que se transporta para experiência retratada e filmada. Essa ação conduz a extremos que se criam e fazem interconexões destes elementos num mesmo ponto, neste caso o vídeo. Ele provoca uma sinergia entre o pensamento e a prática, de alguma forma, amplia a poética e a faz chegar até o observador.

A seguir, uma ideia que perpassa a espessura da massa e o modo como ela pode ser vista como um contingente da matéria *informe*, conceito de Georges Bataille. Momento em que, a partir da poética, são trazidos os primeiros indícios deste retorno, mesmo sendo ele metafórico, mas que pode ser pensado como uma fisicalidade evocada pela imagem. Da experiência e de uma aproximação com os

sentidos se chega ao conceito de *informe*, o que se processa muito mais por conexões artísticas do que propriamente filosóficas. Ele é algo que flui entre o corpo de quem cria e o corpo da obra expressada pela massa e que, por sua vez, cria elo por algo que também desaloja. Portanto, aproxima a questão do contingente da matéria ao conceito de *informe* por um desalojar, o qual é aqui pensado em relação à arte com o auxílio de teóricos que convergem suas reflexões para este mesmo lugar gerador de sentidos.

O terceiro e último capítulo faz uma observação da matéria, ao que se diria, “dentro da imagem” e que, por meio de um acesso de quem está de fora, pensa esta imagem subjetivamente, como *imagem tangível*. Nesta busca pela corporeidade da massa, busca-se, via sua condição viscosa, uma relação de como esta condição pode ser evocada pelas diversas visualidades que se criam. Esta parte trava uma comunicação pela arte e também pela literatura, a qual sempre gera afetamentos neste processo artístico.

Após, a partir do viscoso, passa-se por relações entre a imagem em vídeo e a ideia de impermanência e a imagem fotográfica e a de permanência. Elas procuram elencar situações que possam ser compreendidas como supostos elos entre matéria e não matéria e que, assim, buscam ressignificar o espaço/corpo e a vivência da perda que se traduz no hiato nas imagens.

Estes são alguns pontos que são investigados nesta dissertação que busca uma compreensão mais adensada sobre a condição da matéria nas imagens.

1 ANTECEDENTES - ARQUIVOS E MEMÓRIA

1.1 O Início da pesquisa (2009/2012)

O presente volume trata de uma continuidade da pesquisa inicial e as reflexões a seguir trazem uma breve abordagem, por meio de um recorte em minha produção. Ela foi realizada durante a graduação do Bacharelado em Artes Visuais e redundou no TCC, intitulado *LEVEDURAS: Lugares e Superfícies do Desassossego*, defendido no 2º semestre de 2012. Hoje, essas reflexões são movidas pela necessidade de aprofundar os estudos a respeito da imagem digital em fotografia e vídeo, decorrente de uma experiência sobre o comportamento e a condição da massa de pão, pensada como matéria informe que é o veículo primeiro desta produção artística. Embora sejam os primeiros passos investigatórios, este resumo busca apresentar as peculiaridades já estudadas desta matéria.

Da pesquisa anterior vem a compreensão do comportamento desta massa, que é apresentada assada ou crua. Esse comportamento estabelece uma relação transitória, seja por sua efemeridade, seja por características plásticas/físicas de se mover durante o crescimento provocado pela levedação, a que chamo de *desassossegos*.

Nos nove anos de estudo e de produção artística, a primeira linguagem que se pronunciou em minha produção foi a escultura. Era no espaço que eu conseguia desenvolver meu processo artístico e procurava respostas para minhas inquietações.

A recorrência de uso de materiais que derramavam e deixavam vestígios ou que se impregnavam aos corpos e aos espaços – entre eles: vaselina pastosa, parafina derretida, cevada, pigmentos, terra e fermento –, foi o que conduziu os estudos desde o princípio. Em seguida, surgiu a necessidade de encontrar uma matéria que estabelecesse um estranhamento e que conduzisse às novas questões. Esta necessidade não ocorre por acaso, ela vem depois que assisti a uma entrevista

com o artista Nuno Ramos, na qual ele trata de considerações da sua experiência com a matéria do meio, servindo-se de um vocabulário muito próprio: “a vaselina é uma coisa intermediária, e o meu negócio é sempre uma coisa um pouco no meio, quero dizer, ela é uma coisa entre o sólido e o líquido, é viscosa. [...] o comportamento da matéria que vai dando a forma”¹.

De algum modo, este pensamento do artista foi o primeiro condutor para que eu pudesse entender que as experiências já realizadas com as matérias anteriormente citadas eram apenas estudos fracassados, e que não instigavam suficientemente.

A primeira vez em que utilizei a massa de pão foi como alternativa a uma experiência com fermento em água, que não ativou em razão do frio do ateliê. A massa atuou como uma espécie de abrigo para que, naquelas circunstâncias, o fermento pudesse levedar, tendo mais constância e maior durabilidade.

Do resultado desta junção do fermento com farinha, açúcar, água morna e gordura surge, portanto, a massa. Nela, percebo uma característica similar a esta *matéria do meio* e de comportamento provisório a exemplo do que traz Nuno Ramos, quando se refere à vaselina, ainda que o material escolhido por mim tenha peculiaridades distintas do material sintético usado pelo artista.

Porém, ainda havia um caminho a ser percorrido, pois, para poder entender o comportamento da massa no espaço, no corpo ou no tempo, era necessário aprofundar os estudos e perceber suas características e suas possibilidades de uso.

Paralelamente, a investigação também se desenvolve sobre a conservação da massa, relativo à ação do tempo, pensando-a em sua natureza crua ou assada. Desta maneira, os primeiros trabalhos foram surgindo e direcionaram a pesquisa para as questões do processo de levedação e seu comportamento. Para entender este processo interno da matéria, foi necessário, ainda, recorrer a estudos sobre

¹ Transcrição da fala do artista a partir de depoimento registrado em seu ateliê, tendo como tema a sua produção, o processo de criação e sua relação com a materialidade (RABELLO, 2000).

bioquímica referentes à levedação e estudos sobre a física nas questões de dilatação e retração dos corpos.

Assim, tornou-se possível compreender o aspecto lento e transformador da massa que, na maioria das vezes, é imperceptível ao olho nu. Isto marca algo singular desde o início, pois uma parte do processo eu penso, decido e monto; outra parte, é a levedação da matéria que trabalha, com sua autonomia.

O fato de não poder controlar tudo no processo, leva-me à ideia de *desassossegos* da matéria. Esta foi apresentada especificamente em cada obra que compõe o TCC.

Esta ideia, atrelada aos particulares comportamentos da matéria, cria um diálogo a partir da maneira como vejo os trabalhos de outros artistas. Igualmente, é alimentada por influências da literatura: em Fernando Pessoa, pelas reflexões sobre o indivíduo no *Livro do Desassossego*; em Nuno Ramos, pela plasticidade do mundo em *Cujo*; e em Samuel Beckett², pela relação da subcondição humana, das personagens em estado de desfazimento físico ou psíquico relacionado à subcondição da massa diante da efemeridade da matéria.

As superfícies indicadas no título foram pensadas como um exterior possível de ser visto, e os lugares, concebidos como aqueles que pudessem, em parte, conter a matéria.

O TCC se organizou em três partes que serão apresentados a seguir em blocos contínuos:

- A primeira parte versou sobre os estudos iniciais a partir do pão, o processo de levedação e sua efemeridade. Embora alguns aspectos tenham sido técnicos, eles foram necessários para compreender uma matéria que, por um determinado tempo, é viva. Viva por ser o resultado de um processo respiratório das leveduras que produz resíduos em forma de CO₂ (gás carbônico), o que a diferencia da

² Utilizei de Beckett a trilogia do pós-guerra, focando nos dois últimos livros: *Malone Morre* e *O Inominável*.

fermentação, que ocorre em outros produtos e tem a capacidade de produzir outros resíduos, do qual o etanol (álcool etílico) é um exemplo. Por isso, apresento-a não apenas por causa da efemeridade característica de uma matéria orgânica, mas pelo fato de que entre a massa crua e aquela depois de assada ocorre a morte das bactérias da levedação, o que anunciaria a sua primeira morte, para, posteriormente, anunciar a sua morte física, plena e definitiva, com a deterioração. A analogia a um processo respiratório torna-se uma das principais características da matéria, o que, de certa forma, permite diferentes configurações e possibilidades de reflexões poéticas em meus trabalhos. Por último, nesta primeira parte dos estudos técnicos, trato sobre a durabilidade da massa atrelada à ideia de manutenção da obra durante um período expositivo, com possibilidades de reparo de partes ou de toda a obra.



Figura 1: *Espera*. Massa de pão assada, louças, tecido, mesa de madeira. Dimensões variáveis. 2011.

– A segunda parte trata sobre os desassossegos da matéria. Nas esculturas feitas com massa de pão assada, eles são entendidos a partir dos lugares nos quais a matéria está contida e pelo desassossego, passível de transbordamento (trarei um exemplo). A escultura *Espera* foi pensada pela questão do transbordamento, sendo o primeiro trabalho realizado com a massa de pão assada. Volumosa e inquietante, ela desliza. Pode se transportar e se acomodar de maneira casual. Esta situação já foi pensada pelo artista Nuno Ramos e serve a outros materiais transitórios: "o disforme acaba organizando-se pelas bordas" (RAMOS, 1993, p. 21). O pão assado, que deveria estar convencionalmente do lado de fora, está agora todo incorporado às louças, e transita entre seus espaços. Os elementos se fundem e a massa se solidifica em um lugar que não é seu, pois passa a ocupar um espaço que seria dos líquidos ou de matérias que precisam de um continente, como o açúcar, a manteiga e o mel. Isso se dá pelo modo como este material se comporta, quando está em um lugar incomum e quando transborda de modo conduzido. Porém, quando me utilizo da massa de pão crua disposta em superfícies, o que gera situações instáveis, são estas superfícies que desassossegam, e elas podem ser: objetos, móveis ou o próprio corpo coberto de massa (trarei um exemplo em vídeo). Essas superfícies são pensadas, neste primeiro momento, dentro de um contexto temporal por meio dos dois primeiros trabalhos que fiz no período. Embora sejam vídeos, eles podem ser apresentados também ao vivo em exposições, os quais chamo de superfícies em performance³. Neste caso, disponho a massa crua sobre o tampo de uma mesa e sobre ela coloco taças e líquidos. Esta experiência aponta para novas questões sobre a plasticidade da massa, que, agora, se torna uma superfície com a capacidade de mover objetos, e, de certa forma, de criar um espaço ativado de *performance*. Utilizo a versão em vídeo pela efemeridade mais

³ Termo designado pela autora Regina Mellim (2008), a partir de estudos de críticos da década de 1990 que reexaminam a noção de performance nas artes visuais e que pensaram as diversas possibilidades de referências que o termo contempla. A autora inclui o termo também em expressões visuais com fotografias, vídeos e *espaços de performance*, com ou sem a presença do sujeito.

latente neste tipo de trabalho (o vinho muito abrasivo atua sobre a massa) e para que seja possível visualizar situações que o olho não comporta.



Figura 2: Registro fotográfico da filmagem de *Confidências*, 2011.

Em *Confidências*⁴, a superfície da mesa, que antes era rígida, ao ser preenchida por uma camada de massa crua, cria uma situação de caos. A massa desassossega a passividade das taças. Na dissertação de mestrado de Jorge Menna Barreto, intitulada *Lugares Moles*, o artista apresenta uma série de trabalhos com tabletes de manteiga que servem de suporte para pequenas figuras de plástico. Ele apresenta a reflexão sobre o amolecimento dos lugares, quando se dá o derretimento da

⁴ *Confidências*, 2011 – série *Leveduras*, vídeo 7min, cor e áudio, edição: Geovani Corrêa – Teaser disponível em: <<http://www.adrianaraujo.com.br/videos9.php>>.

manteiga devido às condições da temperatura ambiente. E, a partir disso, reconhece que "é o lugar que performa, não as figuras" (MENNA BARRETO, 2007, p. 126).



Figura 3: Jorge Menna Barreto. *Lugares Moles*. Fotografia. 120x150cm. 2007. Fonte: MENNA BARRETO (2013, Fotografias).

Portanto, para o artista, que faz menção ao sujeito por meio dos bonequinhos de plástico, estes estariam em posições congeladas. Assim, é o lugar que performa, pois é este lugar que se move, e não as figuras, que estão estáticas. Pensando em relação à atribuição do conceito pelo artista e levando consideração que quem performa é a massa de pão crua, é pela relação com a matéria que se cria uma situação de instabilidade. A massa provoca a *performance* das taças que estão sobre ela. Neste sentido, mesmo que o processo de levedação seja tão lento e imperceptível a olho nu, as taças performam, pois a massa também está em constante *performance*. Não fosse isso, não haveria a desestabilização das peças sobre a superfície, já que não é esperado que elas se movam. Elas têm uma utilidade relacionada ao que é estável. O trabalho mostrou neste ponto um novo

caminho, pois a massa enquanto cresce, além de criar um lugar fofo e de afundamento, faz com que as taças que estão sobre ela se movam até cair. Não se trata mais de uma situação de transbordamento. O vídeo trata deste lugar instável, que também dá a sensação de que as coisas afundam. É a superfície estufada que respira, logo fica molhada com as quedas, acelerando, assim, os deslizamentos de porções de massa. As taças se acomodam naquele lugar que afunda e ainda deslocam outras peças que estão por perto. A superfície da massa não atingida pelos líquidos é lisa, não evidencia que lá dentro tudo respira e tudo se move. O vinho e a água provocam a corrosão e a diluição da massa, e, em certos momentos, consegue fazê-la virar ao avesso, mostrando seu interior quase visceral. À mesa, onde se dão os encontros, com os ruídos de uma suposta fala, produzidos pelos sons das taças quando caem, confidenciam. Porém, os silêncios que se criam, depois das quedas, podem falar mais alto. O desassossego pode ser pensado nesta superfície instável, não apenas pelos declínios das taças ou da cor mórbida do vinho diluído com a água sobre a massa, mas também pelo conjunto visual que pode sugerir um estado de queda. Depois que caem, as taças, que seriam as partes mais fortes, metaforicamente perecem junto com a matéria orgânica, através do abandono da posição vertical.

- A terceira e última parte é aquela em que a massa chega ao corpo, conduzindo à reflexão sobre a matéria *informe*, segundo o conceito de Georges Bataille, e neste caso, dos desassossegos na imagem fotográfica, observada pelos desaparecimentos dos contornos. A proximidade com o corpo humano é pensada pela reconfiguração da imagem devido a sua união com a matéria, o que permite estados de desaparecimento de parte do contorno do corpo por meio de um fluxo desagregado e escorrido. Em *Movediço*, a quantidade de matéria que foi depositada

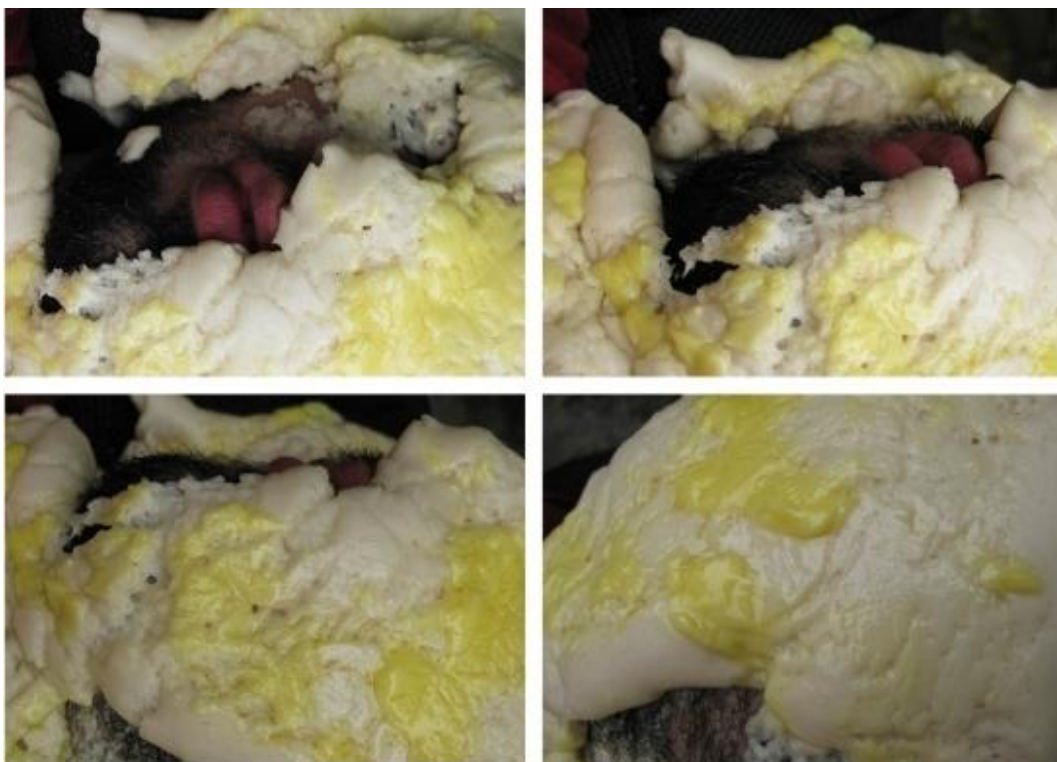


Figura 4: *Movediço* - Série de foto performance I. Massa de pão crua e manteiga sobre o rosto. 31x41cm cada fotografia. 2012.

sobre o rosto criou uma camada saliente e esta espessura, aliada à ação da gordura e da manteiga, forçou uma situação de desfazimento da aparente solidez da massa. Nesta sequência de imagens que formam o trabalho, o desaparecimento do sujeito pode ser pensado devido ao volume da massa que cresce sobre o rosto e que estufa. Mesmo havendo um desfazimento pela união das matérias, para mim, o desassossego está neste elevado volume congelado na imagem. Se, para Georges Bataille, o *informe* é um termo usado para desalojar, neste caso, as matérias diluem subjetivamente as formas, permitindo um lugar de não reconhecimento. O desaparecimento, portanto, pode ser pensado pelo desfazimento dos contornos que a condução do olhar entre os recortes narra. As imagens que se têm agora apresentam um desalojar, pois transformam o que reconheço e tornam-no diferente da imagem de um rosto. Esta situação, defino como *informe*. Trago para esta

reflexão, também pela lógica do *informe*, a artista Mika Rottenberg⁵, aproximando-a da ideia apresentada por Bataille, quando ela usa a massa de pão crua no trabalho *Dough*⁶ (2003-2006), um vídeo instalação em que pedaços de massa de pão circulam entre espécies de nichos arquitetônicos muito pequenos, capazes de abrigar apenas uma pessoa em seu interior.



Figura 5: Mika Rottenberg, *Dough*. Vídeo instalação, 7min. Dimensões variáveis. 2003-2006. Fonte: DUYN (2011, p. 74-75).

Por processos mecânicos ou manuais, uma quantidade volumosa de massa crua transita pelos espaços desproporcionais, subindo e descendo por orifícios e por mecanismos, e cada pessoa, em seu lugar, tem uma ação específica sobre ela: esticar, amassar, fazer crescer, até que, por fim, ela seja empacotada. De modo

⁵ Artista argentina, radicada na Inglaterra. Trabalha com performance e vídeo instalação e faz a crítica constante à industrialização, capitalismo e era pós-fordismo. Fonte: <<https://www.laurentgodin.com/mika-rottenberg/>>.

⁶ Tradução: massa.

geral, a artista trabalha com pessoas que possuem certas desproporcionalidades no corpo: uma mulher muito alta, outra obesa, uma terceira com mãos enormes. Em *Dough*, o estranhamento também está nas personagens do vídeo, as quais, por uma ação constante, movimentam a massa *informe* nestes lugares transitórios e difíceis de se classificar. O que vemos são lugares e pessoas em situações inusitadas, seja pela produção a partir do confinamento, seja pelos corpos desproporcionais que podem ser relacionados com a massa de pão que atravessa os nichos. Na minha leitura, a massa que se faz presente não se identifica a nada reconhecível, ela é um agente de conexão entre as pessoas, e aquele material é impulsionado e transita entre os lugares e o tempo. Ele muda sua forma, dependendo da intervenção feita no material, que está em constante transformação. Estas alterações parecem que transgridem a ordem das coisas ou a função daquelas pessoas que a movimentam. A transformação da matéria também está relacionada a *Movediço*. Porém, diferentemente de como Mika Rottenberg a apresenta, no meu trabalho ela se dá na união com o corpo (rosto, no caso), pela junção das superfícies, não pela manipulação da matéria que faz questionar sobre as desproporções daqueles corpos. Pensando a imagem em meu trabalho, mesmo que as fotografias mantenham indícios de um rosto, pelos lábios vermelhos bastante pronunciados e pela barba, a massa que, visualmente, vai transformando o seu estado plástico enfatiza texturas que podem sugerir situações de atração e de repulsa.

A proximidade da ideia de desintegração da massa de pão, o que ocorre pela ação da manteiga, pode evocar uma morte que se faz aos poucos e que desassossega por um estado silencioso de encobrimento. Este pode ser um viés para se pensar a repulsa, quando a matéria o guarda e minha memória repete o ato, o que inevitavelmente gera uma ambiguidade em *Movediço*, pois, para mim, o trabalho também atrai pela imagem do rosto que vai deixando de existir, permitindo que sua existência permaneça somente na memória.

Espaço, matéria transitória, comportamento e desassossegos, nada estava terminado, pronto ou acabado. Esta foi apenas uma síntese da primeira parte da pesquisa que move esta produção, iniciada a partir da ideia da *matéria do meio* do artista Nuno Ramos. Foi a partir da provocação gerada por esta ideia que inaugurei, em minha vida, o campo da arte. Lugar permanente do meu desassossego que se desvela em minha produção e tem sua sequência nesta dissertação.

1.2 A Origem da pesquisa em imagens – 1º Relato

Concluída a graduação, a pesquisa foi retomada espontaneamente depois da experiência com a minha primeira exposição individual, que aconteceu em 2013 na cidade de Pelotas. Com este convite, veio o desafio de pensar uma nova proposta, pois não desejava expor os trabalhos já existentes.

Desse modo, retomei um projeto que surgiu de uma primeira experiência em performance (e fotoperformance) com a matéria crua e viva em meu corpo, denominada *Solução*. Antes dela, outras experiências haviam ocorrido da massa de pão sobre o corpo, porém em outros corpos, que não o meu. Esta escolha se dava pela necessidade de controlar o processo das fotografias ou dos registros em filmagens. Quando a realizei, ela mostrou que nem por isso deixaria de dirigir os trabalhos. Desta forma, inseriu-se a fotoperformance como uma nova fresta na produção.

A ação em questão remete à uma atmosfera de acolhimento, momento que a massa vem para meus braços, em uma postura materna de necessidade mútua. A matéria inicialmente tem mais volume, depois vai se tornando frágil, pois escorre por minhas mãos e meus braços. Ao mesmo tempo em que nos integramos, estamos lentamente sendo separadas. O que supostamente possuo, foge. O calor do meu corpo faz com que ela cresça mais rápido, permitindo que escorra com maior vigor. A massa respira porque eu a aqueço num compasso latente de vida.



Figura 6: *Solução*. Fotoperformance. Massa de pão crua sobre os braços. Impressão em papel fotográfico. 30x40cm. 2012. Foto: Geovani Corrêa.

Existem dois extremos que são: de um lado, as sensações de quem executou a ação para realizar uma série de fotografia e, de outro, as próprias fotografias que perpetuam a cena e, por consequência, congelam o escorrimento da matéria.

Com este trabalho, que suscita uma postura materna, inicio o estudo para uma possível releitura da *Pietà*. Não tão terna e “viva” como a de Michelangelo, pois buscava uma proximidade por contradições à imagem cristã carregada de

significados e que certamente não estavam em *Solução*. A investigadora Marie-José Mondzain relata que existe uma certa assepsia sempre presente nas representações ficcionais relativas ao luto da mãe. Isso acontece devido ao entendimento religioso de que esta mulher, depois que o filho morre, não é mais a mãe, pois apara em seu colo o pai, ou parte de Deus. Neste caso, com a morte de Cristo, ela passa a ser a filha, e não mais a sua mãe.

Maria surge frequentemente mais direita, em pose menos íntimas, de rosto desfeito, mãos inertes, por vezes orantes. [...] A união é íntima, mas o contato, quase ausente: as mãos do filho são pendentes e vazias [...]. [...] A *pietá* é de outra natureza, não contempla o “deposto”, mas antes o *depositário* do seu enigma. O Cadáver do filho não é objeto de qualquer cuidado particular, de nenhum ritual funerário. Nu, ou quase, sem mortalha, repousa como as coisas de uma natureza-morta sobre um lençol de silêncio (MONDZAIN, 2015, p. 235–236).



Figura 7: Michelangelo Buonarroti, *Pietà*. Mármore. 174x195cm, Basílica de São Pedro, Vaticano. 1498. Fonte: RELAIZA (2008, p. 115).

Por esta busca contraditória, recorro à *Pietá*, de Marina Abramović, em razão do caráter transgressor da releitura da artista. Ela parte de uma performance e também a apresenta na versão em fotoperformance, com dimensões maiores que o tamanho real dos corpos.



Figura 8: Marina Abramović. *The Biography Remix (Pietá)*. Performance Marina Abramović e Jurriaan LöwensteynLaysiepen. Avignon, França. 2005. Fonte: STILES (2008, p. 27).

A primeira impressão ao ver o trabalho⁷ da artista Abramović – que era em torno da presença dessa mulher com um vestido vermelho, de ombros desnudos e

⁷ Em visita ao Instituto Tomie Ohtake (SP). Versão fotográfica da obra *Pietá*, medindo 186,1x186,1x6cm, pertencente ao acervo da Coleção de Fotografia Contemporânea da Telefônica.

com um olhar de súplica aos céus – remeteu-me à figura de Maria Madalena. Ela sugeria uma espécie de subversão da noção materna que eu apreendia sobre a *Pietà*, de Michelangelo. Para Mondzain (2015, p. 234), Madalena sempre é representada com uma relação mais íntima, mais carnal e que expressa emoção. "É quase sempre Maria Madalena quem está mais próxima deste corpo sem vida, coberto pelas suas lágrimas [...]".

Questionava-me, neste momento, sobre os dois tipos distintos de cumplicidade. Em um, a presença da mãe com o filho morto que, mesmo esculpido em mármore, está entregue à gravidade e ao colo que o ampara. Existe uma tensão no corpo dela e, embora quase não o sustente, existe uma tentativa de que aquele corpo não toque as "coisas terrenas". Ainda assim, a expressão no rosto é conformada e terna. Em outro, a presença da mulher com seu suposto par, o corpo que o sustenta não aparenta uma tensão, mas uma discreta intimidade por aquela expressão mais terrena e incrédula, quase que um pedido de retorno à vida.

Destes estudos e experiências, surge a ideia para a minha exposição *O silêncio que te escapa*. Na abertura foi apresentada uma performance e, nos dias seguintes, foi exposta uma fotografia da cena desta performance, intitulada *O Filho*.



Figura 9: Registro da performance *O Filho*, 2013, na exposição individual *O silêncio que te escapa*.

A performance durou uma hora e trinta minutos e o performer permaneceu escultoricamente estático, enquanto a massa fazia a ação movente. Agora as posições se alteram, a figura masculina é quem comporta o outro suposto corpo em seu colo.

O seu olhar não era de compaixão, tão pouco de súplica. O olhar do homem era reflexivo, talvez ausente, como se estivesse além deste ambiente que lhe acolhia. Uma porção de matéria viscosa lhe escapava e a outra se impregnava ao

corpo, que, pela postura, tentava, tal como um obstáculo, contê-la. Em seu colo, uma protagonista. Quem está em movimento é a massa de pão crua. Estará morta? Quem é o filho?

Nesta releitura da *Pietà*, o homem sustentava em seu colo e em seus braços a massa efêmera, que, subjetivamente, expressava um corpo. Aqui, a figura feminina pode estar implícita, fazendo a comunicação e a cumplicidade pela dor e pela perda. Uma situação de impossibilidade. O que ainda existe está na memória e no silêncio daquele olhar único que lhe escapava.

Este silêncio extrapolou a intenção do título e da performance, invadiu o espaço expositivo, que contava com a presença de grande público, que, por cerca de trinta minutos, fora igualmente tomado por um silêncio indescritível.

Porém, uma questão se cria no dia seguinte da exposição em que a fotografia desta cena tomou o espaço. Como eu poderia manter um discurso sobre a materialidade, como seria possível falar dos movimentos involuntários da matéria em uma fotografia bidimensional, estática e incorpórea? A fotografia traz apenas um dentre todos os instantes que a performance desencadeia e, por isso, ela esteriliza a cena, congela o ato. Neste caso, ela estabelece outras relações, torna-se outra coisa. Como uma linguagem pode falar de outra linguagem?

A nova versão do trabalho provocou um novo estranhamento, não apenas pela sua grande dimensão, mas pela expressão do sujeito e a sua condição, ao sustentar uma porção de massa crua em seu colo. Ambos paralisados. Nosso olho completa e reconhece que a ação aconteceu ali, naquele mesmo espaço que agora expõe a fotografia.



Figura 10: *O Filho*. Fotografia digital impressa em tecido polyester. 150x250cm. 2013.

Conforme a pesquisadora Cristina Freire, em texto sobre as poéticas do processo e sobre uso da imagem fotográfica na pós-performance:

Para o espectador, a performance é sempre essa visualização da consciência do tempo. A recepção tátil, corporal e manipulatória, assim como os odores e as sensações térmicas que, porventura, a envolvam não

são reproduzíveis nas imagens fotográficas ou nos vídeos. Tal como as instalações (que não apenas ocupam o espaço, mas o reconstrói), as performances oferecem ao espectador múltiplas possibilidades de apreensão e, portanto, não se oferecem tão facilmente a uma percepção única, retiniana, bidimensional. Por outro lado, para quem vê a fotografia de uma performance, a aquisição da imagem se dá como informação e não como experiência (FREIRE, 1999, p. 104).

Porém, em meu caso, acredito que se tratam de dois trabalhos diferentes, que fluem na mesma direção. Isto ocorre devido à citação artística atrelada à postura e à expressão do sujeito. Portanto, acredito que a versão fotográfica não seja apenas uma informação da performance que aconteceu naquele espaço e sim uma nova experiência a partir do registro da cena daquela performance. Neste sentido, é na possibilidade de dizê-la, que ela não poderá ter a mesma conotação que a performance, o que não impede, a possibilidade de uma nova experiência.

Freire salienta na sequência do texto, que “[...] na arte contemporânea as performances tornam-se cada vez mais dependentes da fotografia. Aliás, a fotografia torna-se, ela mesma a base de uma *performance híbrida*, como os autorretratos de Cindy Sherman” (FREIRE, 1999, p. 108). Este elo de passagem ou de fusão entre linguagens capaz de ampliar o processo do artista remete ao conceito de mestiçagem, pois a fusão se forma com o que precede, com o processo e com os resultados, o que não torna tudo uma unidade, mas que, ao contrário, amplia e propaga ainda mais os trabalhos. O conceito de mestiçagem, proposto pela investigadora Icleia Borsa Cattani, conduz por cruzamentos tensos que geram a potência de cada trabalho que parecem similares, mas que diferem no seu processo.

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais (CATTANI, 2010a, p. 11).

Uma questão que se coloca aqui é sobre os trânsitos que o conceito remete e os usos sobrepostos de linguagens diferentes como, por exemplo, performance, fotografia e vídeo no desenvolvimento de um mesmo trabalho, os quais geram, por si só, novas relações visuais e novos modos de dar a ver dentro de suas poéticas. Para tal, busco um aporte na artista Janaína Tschäpe⁸ e no artista Rodrigo Braga⁹, sobre os múltiplos sentidos em uma obra atravessada por mais de uma linguagem e que, assim, gera novas tensões e percepções a respeito dela. Por este motivo, procura-se a comunicação por meio de um corpo que se transforma e que transita da performance à fotografia ou do vídeo à performance.

Janaína Tschäpe abdica do confinamento do estúdio e vai em busca do espaço externo apenas com a câmera. Assim, passa a usar o corpo como estúdio. A artista produz fotografia e vídeo criando seres imaginários, e em sua maioria aquáticos. Em *Água Viva*, 2003, que é o trabalho referência escolhido, traz esta especificidade a que quero chegar, pois, por tratar-se de um vídeo, o movimento que se retarda em função da água, das vestes e dos balões, a partir deste retardamento, cria instâncias quase fotográficas. Suspeita-se que as instâncias produzidas nos trabalhos são a repercussão do modo como a artista desenvolve sua fusão com o meio.

A organizadora do catálogo da artista, Vitória Daniela Bousso – também historiadora, curadora e crítica de arte –, apresenta um pouco sobre esta fusão:

Essa ideia de multiplicidade e desdobramento, presente no pensamento e obra de Janaína, explica seu universo fluido e mole: como tão bem

⁸ Nascida em 1973, em Munique (Alemanha), criada em São Paulo (Brasil). Ela recebeu seu Bacharelado em Belas Artes pelo Hochschule fur Bilende Kuenste – Hamburgo – e seu Mestrado em Belas Artes pela Escola de Artes Visuais – Nova York. A prática interdisciplinar de Tschäpe abrange pintura, desenho, fotografia, vídeo e escultura. Ela vive e trabalha em Nova York. Fonte: <<http://www.janainatschape.net/biography/>>.

⁹ Rodrigo Braga nascido em Manaus, em 1976, logo mudou-se para Recife, onde graduou-se em Artes Plásticas pela UFPE (2002). Atualmente vive no Rio de Janeiro. A prática interdisciplinar de Braga abrange performance, fotografia, vídeo e instalações. Fonte: <<http://www.rodrigobraga.com.br/bio/>>.

escreveu Saint Clair Cemin (2003: 63-5) ela cria “seres que vivem entre a mata e o céu”. Em busca de um constante “estar molhado”, há uma integração entre ela e os ambientes. Celebrando a natureza, funde seres e coisas: mulheres, pássaros, ar, vento, água, paisagens, castelos, tudo exala a auto referência e a ambiguidade dos sentidos. Os prolongamentos e fusões, em geral referem-se ao corpo. Na água, na paisagem, usando balões, preservativos inflados, asas, formas pneumáticas, o corpo aquático e o corpo aéreo convivem com o corpo estendido sobre a terra. O desejo de fusão, de borrar limites e contornos, de ampliar a dimensão do corpóreo, já estava presente no início das experiências artísticas de Janaína, quando ela trabalhava com massa de modelagem [...] (BOUSSO, 2006, p. 11).

Do vídeo ou da experiência videográfica, acredita-se que a artista migra do estado de fusão física com o meio para um novo estado de fusão pela linguagem. Igualmente, o processo que Tschäpe utiliza para chegar à fotografia evidencia estes prolongamentos citados por Bousso, os quais, em geral, referem-se ao corpo.

Observemos os frames do vídeo *Água Viva*, 2003:



Figura 11: Janaína Tschäpe. Frames do vídeo: *Água Viva*, 2003. Instalação de vídeo de canal único. 28.24, com som. Fonte: <<http://www.janainatschape.net/videos-1>>.

No do lado esquerdo, podemos notar um corpo que está submerso e balões que flutuam e formam um segundo plano. Já no que está do lado direito, a imagem é dos balões em fusão com água e o corpo está quase imperceptível, o que a autora chama de desejo de ampliar a dimensão do corpóreo.

A seguir, surgem duas fotografias de uma série de mesmo nome que o vídeo deste trabalho. Parece evidente que a primeira e a segunda fotografia dialogam com o vídeo, pois surgem daqueles instantes claramente estancados, de um movimento que aconteceu. Poderíamos, portanto, atribuir a elas um caráter de frame.



Figura 12: Janaína Tschäpe. *Água Viva* 1. C-print 40x30 "/ 102x76cm. 2003. Fonte: <<http://www.janainatschape.net/agua-viva/>> (esquerda).

Figura 13: Janaína Tschäpe. *Água Viva* 3. C-print 40x30 "/ 102x76cm. 2003. Fonte: <<http://www.janainatschape.net/agua-viva/>> (direita).

Na fotografia da direita, observa-se outra atmosfera, quase uma pose, quase algo preparado para ser fotografado. Uma fotoperformance, talvez, pois, parece mais externa ao processo do vídeo. Segundo o historiador de arte Germano Celant, trata-se de uma metamorfose de si mesma:

Desde 1996, Janaína Tschäpe começa a definir um cenário no qual seu corpo se vê protagonista. Porém, em relação a modificações genéticas e as novas codificações da carne, ela antepõe sua pessoa como espelho de sua

identidade através das tecnologias e da informática. Não aceita ramificações artificiais nas quais sejam introduzidas peças de recâmbio ou fibras, mas remodela simplesmente partes do seu corpo com próteses de látex cheias de água: nada de *ciberbody*, e sim um entrelaçado, quase surreal, entre entidade líquida e corpo. Um processo de assimilação em que o artista cria uma diferenciação enigmática em que a figura humana procura outra lógica, onde o corpo estranho e a prótese produz uma diversidade que põe em crise a estrutura rígida do ser. Constituindo uma metamorfose de si própria, Tschäpe tem a tendência a liberar o funcionamento de sua identidade para chegar a uma dimensão fascinante, típica do universo que vai da sereia ao unicórnio, algo que oscila entre ser humano e mito (CELANT, 2006, p. 23-24).

Pode-se pensar que, refletida como um espelho por meio das tecnologias que o autor nos aponta, esta identidade da artista concorda com a ideia do desejo de fusão de Bousso. E, portanto, remete à ideia de mestiçagem no sentido de a artista estar amplamente em fusão com o que precede.

A ideia de cruzamentos tensos trazidos no conceito por Cattani, circunda não apenas este recorte, mas a obra como um todo de Janaína Tschäpe. Provavelmente seja uma fusão das tensões promovidas pela artista que gera uma mestiçagem e fluidez na linguagem fotográfica e de vídeo. Por este motivo, cada trabalho tem sua potência e seu lugar. O que para Cattani (2010a, p. 13) significa dizer que: “a mestiçagem, muitas vezes não se revela claramente na poética da obra acabada, mas em suas *poiéticas*. Essa questão é fundamental quando se trata de obras que parecem similares, mas que diferem de modo significativo de seus processos [...]”.

Nesta direção da potência de cada trabalho que parecem similares, o artista Rodrigo Braga, diferentemente de Janaína Tschäpe, inicia sua carreira já em contato com o externo, com as coisas da natureza, o que atribui um caráter autobiográfico a sua produção.

Neste início, o artista fazia as performances que eram fotografadas ou gravadas por outras pessoas, sem que fossem ao vivo. O trabalho sempre se direcionou para estas duas linguagens. Posteriormente, Braga começa a produzir fotos e vídeos sozinho, o que desencadeia uma maior liberdade de atuação para o artista. Neste sentido, a câmera passa a ser seu espelho e seu álibi nas

performances. O uso de animais (geralmente mortos) é recorrente em seu trabalho. Ele trava uma comunicação entre corpos, espaços e vazios.

O curador Paulo Herkenhoff traça relações do artista com a carne, o corpo, o espaço e o mundo:

A ideia de carnalidade polissêmica no *corpus* de Rodrigo Braga explica bem a relação da carne com o corpo na fenomenologia. O significado atribuído por Merleau-Ponty aos corpo e carne em *O olho e o espírito* vem de retomar uma passagem de Paul Valéry para quem o pintor empresta seu corpo ao mundo. Rodrigo Braga realiza o empréstimo para encontrar seu corpo no mundo (HERKENHOFF, 2012, p. 14).

Em Rodrigo Braga a mestiçagem pode ser atribuída a estas singularidades apontadas pelo curador e, assim com Tschäpe, ao que precede o trabalho, ao processo e ao trabalho final. Porém, no caso dele, não é o corpo mítico ou prolongado, mas a procura por um lugar de encaixe, de estar no mundo. Parece que, ao contrário da expansão de Tschäpe, em Braga, encontramos a contenção.



Figura 14: Rodrigo Braga. *Comunhão 1*. Fotografia. 50x70cm. 2006. Fonte: <<http://www.rodri gobraga.com.br/Comunhao>>.

O artista tem no cerne de sua produção a performance, a ação, mesmo que esta seja estática. Na fotografia *Comunhão* é inevitável a sensação de imersão na cena proposta. Fica uma dúvida sobre o que poderia ser o prioritário em sua obra, se a fotografia ou se a performance. Porém para Cattani, a mestiçagem

[...] constitui uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias, à semelhança do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari [...]. Por que rizoma nas mestiçagens artísticas? Porque seus sentidos são móveis e sem hierarquias, circulam entre os diversos elementos constitutivos das obras, indo de suas poéticas às *poiéticas* que as estruturam e vice-versa, a cada vez trazendo novos significados; também, porque a forma rizomática é inclusiva e infinita. Ela é fluida, pode escorregar *entre* os elementos, manifestando-se nos aspectos mais inesperados das obras, em suas fissuras e vãos (CATTANI, 2010b, p. 27).

Neste caso, percebe-se que não existe o prioritário, mas esta energia movente que permeia todos os aspectos constitutivos e vai em todas as direções. O que claramente se pode observar nos recortes das obras de Janaína Tschäpe e de Rodrigo Braga. Nos dois artistas se encontram obras que dão origem a outras obras, o que Cattani chama de:

Proliferações e transversalidades: obras que dão origem a outras obras, que proliferam, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas. Convivem princípios de construção e destruição, princípios seriais marcados pela diferença intrínseca às obras. Criam-se transversalidades em que o pensamento visual avança atravessando diferentes camadas de sentidos: gravuras que se transformam em obras com novas tecnologias, pinturas que acumulam sobreposições e incisões e que se transformam em novas obras, sempre diferentes (CATTANI, 2010b, p. 31).

Não se deixa de salientar que no processo de produção tanto de um quanto de outro existe uma atmosfera de influências, seja do meio, seja da formação (da origem dos artistas), mas que está amplamente atrelada às produções. Exemplos claros que reafirmam o conceito. E, assim, também o conceito reafirma os artistas.

Identifico, portanto, este tipo de potência no trânsito da performance para a fotografia durante a exposição *O silêncio que te escapa*. A diferença de apresentações atreladas aos seus processos provoca uma mudança de parâmetro e traz novas questões para compreender meu próprio trabalho. Isto porque ele vem da experiência corpórea com a matéria e, em seguida, ela deixa de estar no plano físico e passa a figurar em uma imagem. É a busca por uma ressignificação da matéria, que conduz a sequência desta pesquisa. Afinal que matéria/massa é esta, quando apresentada em imagem?

A sequência da pesquisa direcionou os estudos para além do comportamento da matéria, devido à necessidade de aprofundar sobre a condição desta massa que carrega consigo um caráter *informe*. Assim, desde a sua retomada em 2013, a pesquisa se encaminhou para uma reflexão sobre a espessura e a (im)permanência da matéria e, neste estágio, está direcionada para a particularidade da crueza que ela possui. Espessura e (im)permanência, portanto, são os aportes para desenvolver o que se segue nos próximos capítulos.

Cabe ainda dizer que o uso da imagem nesta produção inicia por alguns registros casuais dos trabalhos e passam, em seguida, para registros atentos referentes à fugacidade da matéria. Porém, o reconhecimento da perda constante permite transitar da escultura para a fotografia, da sua performance para o vídeo e outros cruzamentos entre linguagens. É por esta perda da matéria e, por consequência, da perda da fisicalidade da obra que a imagem em vídeo e em fotografia se torna ferramenta constante no processo e na obra. É o que apresento a seguir.

|

1.3 O Processo vivo e a perda da matéria – 2º Relato

A obra como perda é um contexto a ser explorado nesta nova perspectiva da pesquisa e que, por sua vez, procura dialogar acerca da intimidade de um fazer artístico. Esta produção está particularmente atrelada à ideia de perda, motivada pela ideia de desaparecimento, assim como por um processo em que a efemeridade se torna o agente desta vivência, diferentemente da memória que está vinculada à experiência com a obra, pois, neste caso, são outras instâncias que regem os sentidos. Portanto, a perda que se pretende explorar está relacionada ao desaparecimento físico da matéria nos trabalhos, o que gera um sentimento de ausência.

A rotina diária no estúdio em que os trabalhos são desenvolvidos me faz caminhar diversas vezes pelos ambientes. Este trânsito pelas peças estabelece uma constante relação com vários trabalhos já desenvolvidos. Sei de todos eles, sinto por todos eles, mas o que tenho ali, diante de mim, são normalmente fotografias impressas em molduras, em tecido ou em pvc.

Neste mesmo ambiente, algumas peças feitas em massa de pão assada, ainda são possíveis de se ver, mesmo que estejam com os dias contados, pois, em breve deixarão de estar fisicamente presentes, visto que os indícios de decomposição já se manifestam.

A cidade de Pelotas, conhecida pela abundância em umidade, acelera significativamente o estágio de apodrecimento das esculturas em massa de pão. E o mesmo acontece com as massas cruas: ainda que dessequem¹⁰, elas têm o mesmo fim. Neste estúdio, que também é um laboratório de experimentações da vida e da morte desta matéria, a sua presença física é sempre temporária.

¹⁰ s.f. ato ou efeito de dessecar, de retirar a umidade. (HOUAISS, 2001, p. 1015)



Figura 15: Detalhe do perecimento em massa crua (esquerda).

Figura 16: Detalhe de perecimento em massa assada (direita).

De todo contato e de todo envolvimento com a obra, o que sobra fisicamente são os registros. Obviamente, todos os trabalhos podem ser refeitos, mas aquele que não está mais presente, e, como tal, jamais poderá ser repetido. Não existem duplos, quando se trata das potências ou das fragilidades que estão atreladas a esta matéria efêmera. Mas o que exatamente neste mundo em que vivemos, não é efêmero? O tempo consome e parece ser irmão da perda.

A imagem digital entra no trabalho, portanto, como um recurso inevitável e auxiliar visual deste fazer para a memória. São registros feitos de todos os ângulos e estágios possíveis. Porém, chega um momento que em que os registros são tão atenciosos que deixam de ser apenas registros do processo. Algumas fotografias tornam-se um trabalho próprio e geram até mesmo novas séries fotográficas. A exemplo, duas fotografias a seguir que se originaram de processos.

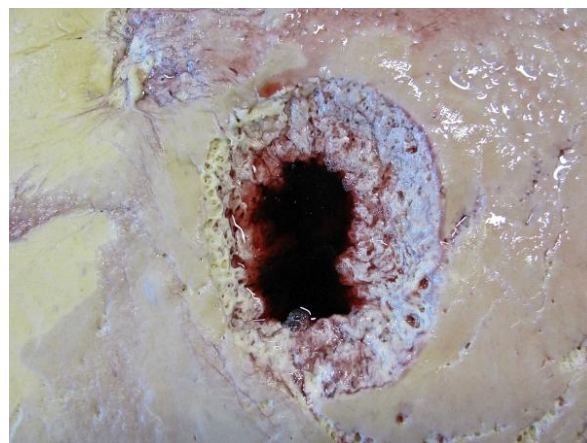
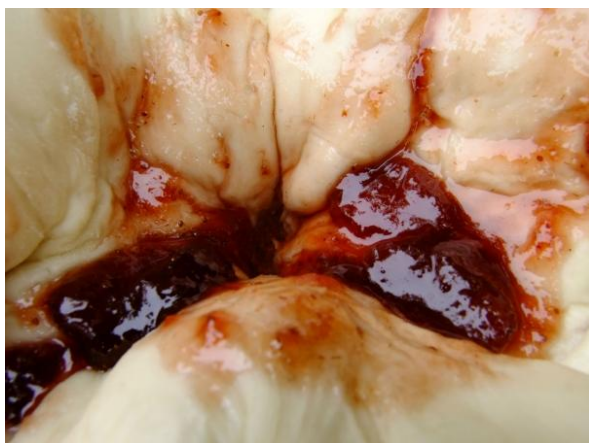


Figura 17: *Escopo I.* Massa de pão crua e geleia de morango. Fotografia. 60x50cm. 2015 (esquerda).

Figura 18: *Escopo II.* Massa de pão crua e vinho tinto. Fotografia. 60x50cm. 2015 (direita).

A particularidade de meu envolvimento com a matéria se dá por uma questão tátil, pois a massa é feita manualmente. A junção daqueles elementos que a compõem, faz microvidas pulsarem em seu interior. Surge uma troca de energia por meio do calor do meu corpo que manipula a massa e do calor a própria massa. Respiramos juntas, em uma espécie de cadência, enquanto se faz a sova. A matéria se adere às mãos, característica viscosa que a faz querer, de algum modo e metaforicamente, ser também meu corpo. Portanto, eu a aceito como parte de mim. Maleável quando crua, lembra potencialmente a cerâmica¹¹, uma matéria que a mão também penetra, sova, desliza. São plasticidades pares que se reconhecem a partir da água, do ar e, ainda em outra instância, do fogo.

¹¹ Das minhas experiências artísticas que antecedem a academia, estão a cerâmica e o desenho a carvão.



Figura 19: Registro da sova durante o preparo de uma massa.

A crueza da massa instiga e figura também na série de devaneios do filósofo Gaston Bachelard. Tão maleável é a massa que, para o autor, ela gera o equilíbrio entre as forças que possibilita o acesso às imagens e, por consequência, a um novo imaginário.

Como dizer melhor essa *maleabilidade da plenitude*, essa maleabilidade que enche a mão, que se reflete infundavelmente da matéria para a mão e da mão para a matéria. Vivendo tal alegria da mão, os dois mal-estares inversos encontrariam seu apaziguamento. [...] Esta certeza do equilíbrio entre a mão e a matéria é um belo exemplo de *cogito* amassador. Como os dedos se alongam nesta maciez da massa perfeita, como se tornam dedos, consciência de dedos infinitos e livres! Não nos espantemos então se vemos agora os dedos imaginarem, se sentirmos a mão criar suas próprias imagens [...] (BACHELARD, 2008, p. 66).

Entendo a minha tatilidade como sendo a primeira espectadora do trabalho, o que ocorre desde o fazer da massa de pão. Estas qualidades e funções atribuídas por Bachelard são plenamente plausíveis, pois, os *mal-estares* são provocados pela viscosidade, quando não é possível nos desprendermos uma da outra. Mas, o que seria do imaginário da mão sem o viscoso? O *apaziguamento* se dá quando a massa, por mim pressionada, logo consegue recuperar sua forma, alojando-se novamente em si mesma.

Estas sensações vão em direção ao pensamento da autora Marie-José Mondzain, em que, o espectador não está apenas relacionado com o mundo pela visão, e deste modo, as mãos, podem ser igualmente espectadoras. Portanto, o tato é um modo de ver. “A mão dá a ver o plano de aparição da diferença como inseparável dos signos que constituem a presença de um sujeito face ao mundo” (MONDZAIN, 2015, p. 44).

Uma possível condição visual através do tato conduz à memória tátil por excelência, o que, para minha experiência, é muito cara devido à prática de massoterapia¹² por dezessete anos. E tal qual essa massa que me ativa a percepção, aqueles corpos passavam pelo meu reconhecimento tátil, mesmo que alguma pessoa ficasse por longo tempo sem ir ao atendimento, em seu retorno, minhas mãos sabiam daquele corpo, da fluidez ou da tensão muscular, da linfa transportada por suaves movimentos, dos exatos volumes. Raramente foi a visão que guiou na massoterapia, a condução se dava pelas minhas mãos, as quais, pelo contato com a pele, reconheciam as outras camadas e líquidos intradérmicos. Diferentemente da massa, que permite meu acesso em seu interior, “[...] a participação é tão total que mergulhar a mão na matéria certa é mergulhar nela todo o ser [...]” (BACHELARD, 2008, p. 67), ela não estabelece um limite, o que me permite uma relação tátil plena.

¹² Neste caso, massagem na área terapêutica para tratamentos: pré e pós-cirúrgico, contraturas musculares, auxílio na correção da postura e retenção de líquidos.

Outra peculiaridade está em minha autonomia no processo do fazer. Ela se divide no instante em que a massa é disposta nos distintos lugares, visto que uma parte é por mim executada. Porém, a outra parte é gerada pela espontaneidade do comportamento da matéria em constante transformação. Cria-se, portanto, uma nova relação espacial gerada por contingências, casualidades que não são do meu domínio.

Quando cria a sua autonomia, a matéria se eleva, escorre, movimenta-se em um compasso quase imperceptível ao olho. Algumas texturas e rupturas se criam, mas não é uma regra. Pedacos em queda ou a própria queda que a massa provoca ao deslocar objetos são mais perceptíveis em virtude da ação da gravidade. Porém, a levedação é silenciosa, lenta. O tempo estabelecido é a matéria que determina, tornando-se sempre imprevisível.



Figura 20: Massa recém-crescida. Registro de montagem de Sono. Série *Leveduras*, 2012.

Em seguida que a levedação encontra seu ápice, começa um processo de desfazimento da postura anterior. É uma espécie de desfalecimento, igualmente lento, a partir do qual vai mudando a sua cor, assim como ocorre com corpos humanos recém mortos que, aos poucos, vão perdendo a vibração da cor do sangue, quando este, começa seu esfriamento e torna a pele acinzentada. Na horizontal intransponível, todos os corpos são cinzas. Na massa crua, a cor atinge um tom mais escuro e, tal qual a pele humana, perde seu brilho, tornando-se mais opaca. Este trabalho em si traça estes estágios e este suposto sono anuncia um fim, um limite, quando a matéria se entrega. Expira.



Figura 21: Massa pós-levedação. Registro pós montagem de *Sono*. Série *Leveduras*, 2012.

Por fim, como indicam as figuras a seguir, o processo de dessecação inicia. Ela se torna seca e sem umidade. Pode-se pensar na mítica sobre o corpo que ao

pó retorna. Este é o exato momento em que o trabalho deixa de estar presente fisicamente. Neste caso, a mesa retorna ao mobiliário e as louças retornam às suas prateleiras. Este é o último contato físico com o trabalho, mesmo que permaneça ali por certo período para os estudos sobre a preservação¹³ da matéria. Em breve, com o auxílio de uma espátula (no caso específico) começa a remoção do trabalho e, na sequência, o descarte de seus fragmentos.



Figura 22: Massa 4 dias depois. Registro pós-montagem de *Sono*. Série *Leveduras*, 2012 (esquerda).

Figura 23: Massa 60 dias depois. Registro pós-montagem de *Sono*. Série *Leveduras*, 2012 (direita).

Esta característica de bipolaridade talvez seja o elemento que permita, tanto no terreno da imagem, não só na fotografia, como também na escultura e pintura, transformar a ruína como uma chave para processar nossas contradições internas. O artista tem muito pouco controle sobre o processo em que se engaja na construção de coisas, de imagens, assim como tem pouco controle sobre seu próprio destino. Ao enfrentar inúmeros obstáculos, a figura da criação aparece ao artista como um caminho descendente onde a realidade pode ser alcançada através de atos de destruição: martelar, serrar, cortar. São instrumentos que o artista utiliza numa guerra particular, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. O artista é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras (VIEIRA DA CUNHA, s/d, p. 5).

¹³ Estudos praticados desde 2011 para que seja possível conduzir os trabalhos e projetos nos períodos de exposições.

Esta singularidade das camadas ou totalidades da perda na obra, que se reporta Eduardo Vieira da Cunha, é perfeitamente compreensível em meu processo, muito embora, *ser demolidor de seu próprio canteiro de obras* não aconteça no começo da obra, mas no final, após ser executada, por uma inevitável desapareção, especialmente por se tratar de uma matéria efêmera.

Obviamente, o trabalho deixa de existir apenas num sentido físico, pois ele se mantém e existe como ideia, afinal, quando lançado ao mundo, ele se abre para diversas experiências. Neste sentido, trago estas sensações no corpo que reverberam essencialmente na memória que também pode se expandir, contrair-se ou transforma-se feito a maleabilidade da massa, criando novas memórias num ciclo infinito.

Neste ciclo infinito, a imagem se torna auxiliar da memória visual. O uso da fotografia ou do vídeo nesta produção, “é um espaço intermediário, mas é um lugar de ausência: ausência do referente (o real) [...]” (VIEIRA DA CUNHA, 2016, p. 3), conforme escreve o autor em artigo sobre as *Biografias da Perda: Buracos Negros entre a Fotografia e Psicanálise*. Ele salienta, ainda, que existe um risco de uma perda contínua e que, de algum modo, o vazio precisa ser completado. Portanto, são às imagens que devemos o preenchimento dos vazios que se criam?

Observa-se a tônica deste possível espaço intermediário no trabalho *Escadas à Beira da Lagoa*, 1999/2000, da artista Elaine Tedesco. O objeto é levado à beira d'água. Ela fotografa a lagoa do alto da escada, assim como a própria escada na paisagem. Posteriormente, utiliza a imagem digitalizada como projeção em uma parede.

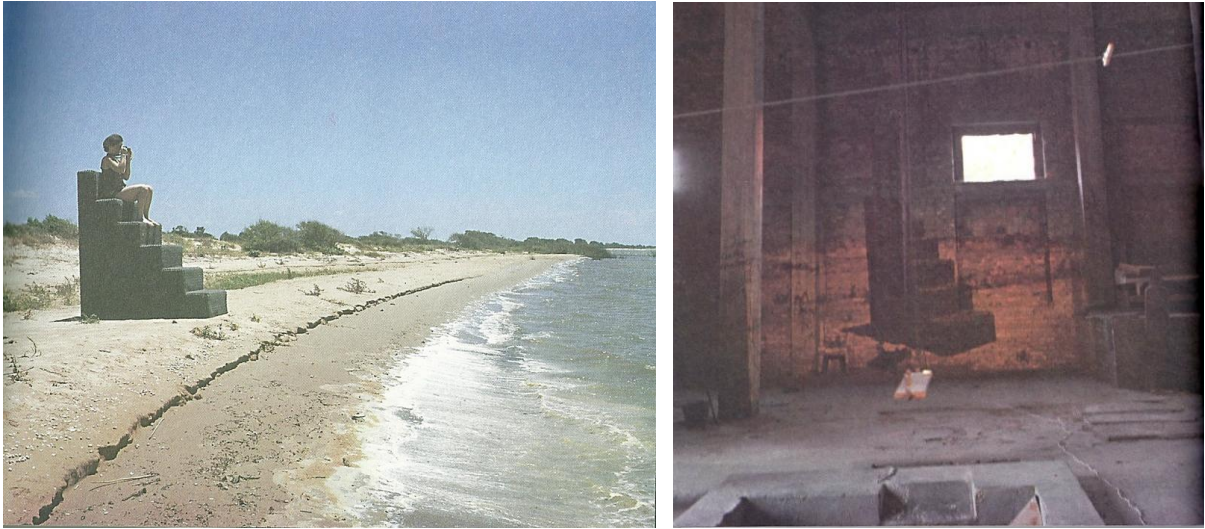


Figura 24: Elaine Tedesco. *Escadas à Beira da Lagoa*. Ação em Arambaré no Projeto Areal. 1999-2000. Fonte: TEDESCO (2003, p. 17) (esquerda).

Figura 25: Elaine Tedesco. *Escadas à Beira da Lagoa*. Ação em Arambaré/RS no Projeto Areal. 1999-2000. Fonte: TEDESCO (2003, p. 20) (direita).

O desejo da artista era se desfazer do objeto. O desprendimento que antecede o trabalho até o registro fotográfico é detalhado por ela:

A escada que estava em meu ateliê era construída com estrutura de madeira e revestida com espuma acústica. Como o ateliê não era muito grande, e eu não queria mais guardá-la, pensei em forma de desfazer-me dela. E resolvi levá-la para a beira da lagoa desejando, novamente, contemplar a imensidão, isolada. Para registrar tal deslocamento utilizei a fotografia. Penso que, de algum modo, ao obter a foto estava buscando uma forma de materializar uma imagem guardada, uma imagem de memória. Depois de fotografada, a escada ficou à beira da praia apenas por um dia e foi levada, não sei por quem nem como (TEDESCO, 2003, p. 12).

Neste ato, a escada não deixa de existir, não temos dúvidas de que a escada é da artista. O objeto que talvez tenha mudado de função por quem o adquiriu, não perde, na memória fotográfica e na projeção, o seu lugar de obra. Este novo meio de apresentação ao qual ela atribui uma espécie de materialização pode ser pensado como um espaço intermediário, pois esta nova escada é, por si, só um novo referente. A imagem digitalizada da escada na beira da praia transforma-se, em uma

projeção na parede de uma arquitetura em que esta memória é recriada pela sobreposição das camadas. Os degraus que serviram de auxílio para uma vista mais plena da praia agora dialogam metaforicamente com o interior daquele espaço e com o balanço pendurado, o que gera uma nova visualidade e uma nova experiência.

São distintos os processos nestes trabalhos de Elaine Tedesco e o que relato em meu processo. O dela reside no desejo de não querer a escada e o meu processo, na impossibilidade de manter fisicamente o trabalho. Porém, existe uma proximidade pelo esvaziamento do real, como traz Vieira da Cunha, que se estabelece por este intermédio entre a desmemória e a memória, entre o material e o imaterial.

Voltando ao estúdio, a falta da matéria como trabalho está por todos os lados: no chão, na parede, nos objetos, nas mesas, em meu próprio corpo, que, por vezes, a massa também habita, quando encontra em mim, um cômodo para sua breve aventura de viver. A massa de pão em sua singular materialidade é uma presença ativa e, ao que tange às questões da imagem, instiga em mim este novo lugar do meio entre memória e desmemória ou entre material e imaterial.

Como ela se mostra na imagem, a quem ela deve metaforicamente esta nova corporeidade? Responder à esta indagação vem por uma observação mais aprofundada e atenta às imagens que já foram produzidas a partir da massa crua. É na mudança de parâmetro para o virtual que a busca por uma nova corporeidade desta massa se faz necessária, por vias da experiência e por vias dos estudos de aprofundamento da minha poética.

2 A CRUEZA DA MATÉRIA

2.1 Sobre o íntimo e a matéria

A massa possui diferentes possibilidades de apresentação: assada, queimada, dessecada, apodrecida. Diante dessas variações, a condição crua é a primeira que surge na minha produção.

A massa crua em processo de levedação pode ser aproximada ao sentido etimológico da palavra matéria¹⁴, que é a origem primeira das coisas ou das substâncias, pois seu surgimento decorre da palavra em latim *mater* (mãe). Particularmente, remete à ideia de nascimento, que é exatamente o que acontece no interior da massa, quando, por seu calor e por sua umidade, as leveduras são envolvidas em seu interior mole por um determinado tempo. Isto conduz para um olhar mais íntimo sobre a matéria.

Em suma, matérias sem dúvida reais, mas inconscientes e móveis, reclamam ser imaginadas em profundidade, numa intimidade da substância e da força. Mas com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão manifesta, tão evidente, tão real, que não se vê claramente como se pode dar corpo a devaneios relativos à intimidade da matéria (BACHELARD, 2008, p. 2).

Ao que o autor remete, pode-se dizer que olhar a massa intimamente é descolá-la das evidências da forma. Esta pode ser uma metáfora para pensar sobre a *intimidade da substância* e tornar mais clara a percepção daquilo que não vemos. A espessura da matéria comporta o que não vejo e é pelo fato de querer compreendê-la que meu corpo a reencontra na série *Outrar-se*. “[...] *outrar* implica uma fronteira em movimento, uma estranheza que começa a ganhar contornos (fluídos) e que por isso mesmo, desloca, desequilibra, interroga” (SIMONI; MOSCHEN, 2012, p. 181). As autoras exploram o uso do termo no abecedário de

¹⁴ Matéria: ETIM latin matéria,ae [...] der. de *mater, tris* 'mãe' (HOUAISS, 2001, p. 1867).

pesquisas na diferença, apoiando-se em Nietzsche para pôr em plano secundário a ideia de uma substancialidade previsível para a existência. É seguindo esta direção por elas suscitada, que a série se amplia, compondo-se de vídeos e de fotografias, tornando-se um movimento particular e corpóreo, com vistas a uma compreensão plástica da massa, ou mais que isso, para uma afirmação de que esta matéria metaforicamente era minha, assim como, subjetivamente, compreender-me na própria matéria.



Figura 26: *Da Fome, Projeto Outrar-se, O Fermento.* Fotografia. 21x30cm. 2014 (superior).

Figura 27: *Da Fome, Projeto Outrar-se, A Farinha.* Fotografia. 21x21cm. 2014 (esquerda).

Figura 28: *Da Fome, Projeto Outrar-se, A Massa.* Fotografia. 21x30cm. 2014 (direita).

O *fermento*, a *farinha* e a *massa* surgem de uma performance sem espectador, por meio do fenômeno do crescimento da massa e de dois elementos fundamentais que a compõem. Detalhes que, a partir de um lugar simbólico como o seio, tornam visíveis a memória da matéria.

Estas captações, embora sejam imagens com um acesso visual mais direto, relacionam-se com uma primeira experiência íntima também no processo, pois diz respeito à nudez. A autofotografia estimula um novo modo de conduzir o processo e o *display* da câmera passa a ser o meu espelho. Portanto, meu acesso à imagem se dá pela pequena tela, em um caráter digital.

As performances de audiência também são fotografadas ou filmadas, mas não guardam relações diretas com a linguagem videográfica. [...] Ao passo que as performances sem audiência, em que não existe o público ao vivo, há um diálogo entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo (SARZI-RIBEIRO, 2016, p. 61).

Para a pesquisadora Sarzi-Ribeiro, que estuda o tema da presença do corpo na vídeoarte brasileira, esta operação em que o artista se filma ou se fotografa sem público tem a potência de mesclar o corpo com a linguagem que o revela. Se, no caso já citado do artista Rodrigo Braga, ele ocorre por uma liberdade que amplia sua intimidade com o processo, em meu caso, esta operação é o caminho para que eu possa enxergar a matéria. E, para que isso aconteça, eu preciso enxergar-me nela, em sua crueza.

[...] define-se como meio de expressão sensível capaz de elevar a máquina – objeto/câmera – a outro nível de experiência do corpo, o nível do corpo sujeito/obra. Matéria sensível que se faz presença visível a partir da união, das vivências e das copresenças da linguagem do corpo e da linguagem do vídeo (SARZI-RIBEIRO, 2016, p. 66).

Ou seja, a união das vivências e das “copresenças” a que se refere a autora pode ser relativa a “pensar-se imagem”, portanto, pensar-se em uma superfície, que

permite uma aproximação com a artista Ana Mendieta¹⁵, em que na performance *Glass on Body*, 1972 utiliza um vidro, quase que esmagando partes do próprio corpo. Com isso, ela provoca um estranhamento visual: pela transparência, o vidro nos revela as deformidades que se criam nas diferentes massas do corpo em razão da condição plana e rígida do material.

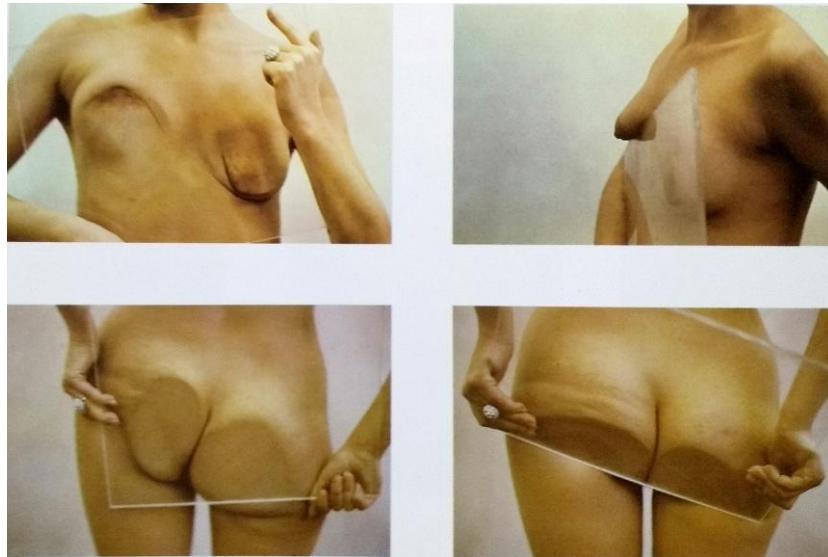


Figura 29: Ana Mendieta. *Glass on Body*. Performance. University of Iowa, Iowa, 1972. Fonte: MOURE (1996, p. 18).

Por se tratar de uma performance, o vidro parece insinuar um plano ou, talvez, insinuar a nossa separação entre físico e real pela imagem que atravessa a transparência do material rígido. Existe uma transgressão no modo como este corpo se apresenta, ao remeter a recortes fotográficos e de vídeos que fogem visualmente às regras e aos padrões, no que tange à construção impositiva de um corpo

¹⁵ Nascida em Havana (Cuba), em 1948. Em 1960, é enviada pelos pais, que eram contrários ao regime político de Fidel Castro, para o Iowa nos EUA. Estudou artes na Universidade de Iowa. Sua obra transita entre body art, performance, escultura, fotografia e vídeo. Teve uma morte brutal, em 1985, devido a uma queda do 34º andar do prédio onde morava. Até hoje paira a dúvida entre assassinato e suicídio. Fonte: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta>>.

social/cultural feminino. Da mesma forma, fomenta uma transgressão que também se aplica como uma crítica direcionada à própria arte.

Um momento crucial da radicalização na obra de Mendieta é seu trabalho com vidro e marcas corporais. Em uma série de obras surpreendentes realizadas entre fevereiro e março de 1972, Mendieta segurava uma lâmina de vidro que estava presa ao seu corpo, apertando sua carne contra o vidro e distorcendo assim a sua imagem. O vidro, emoldurava seu corpo com a própria Mendieta o sustentando, consciente da distorção que ele causava, e explorando todos seus significados possíveis em uma representação radical e original da clássica janela do Modernismo. Mendieta, o sujeito, controla o olhar do observador, como emissora e não como receptora (SABBATINO, 1996, p. 135)¹⁶.

Minha prática e a da artista produzem um fluxo em que a energia e a observação se concentram, pois, é uma experiência do corpo que se situa entre o físico e o virtual – ainda que provocado, como no caso de Mendieta. Ambas se aproximam da experiência com um espelho que, nesta particularidade, pode gerar um suposto espaço de indeterminação¹⁷. Para a pesquisadora Sabine Melchior-Bonnet, ao referir-se à história do espelho, este “é um lugar de uma transferência, um espaço potencial onde o sujeito se disfarça [...]; a ficção do espelho recusa a distinção rígida entre o real e imaginário e permite uma dialética mais sutil do sujeito” (MELCHIOR-BONNET, 2016, p. 253).

A partir destas reflexões, é possível ir além da experiência corporal propriamente dita, pois nesta transferência entre corpo e linguagem também se inclui a presença da matéria nestas imagens. Pensando a experiência entre ser fotografada e se fotografar, na videoperformance *Da Fome I*¹⁸ havia uma tentativa de dominar a matéria no corpo com o auxílio das mãos, corpo este que vai se

¹⁶ Traduzido do texto original em espanhol pela autora da dissertação.

¹⁷ Diferencia-se do que apresenta Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado*, no que tange às questões da *imagem pensativa*, a qual o autor se refere a uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, atividade e passividade, mas também entre arte e não arte, em uma reflexão acerca de rupturas estéticas entre espectador, política e zonas de indeterminação (RANCIÈRE, 2012, p. 103).

¹⁸ Disponível em: CD anexo no final deste volume (versão arquivo: MP4).

desvelando aos poucos, como se fosse o descobrir dúbio da interioridade, quando no corpo amorfo da massa rasgada ou quando no seio sendo anunciado aos poucos, mesmo que brevemente.

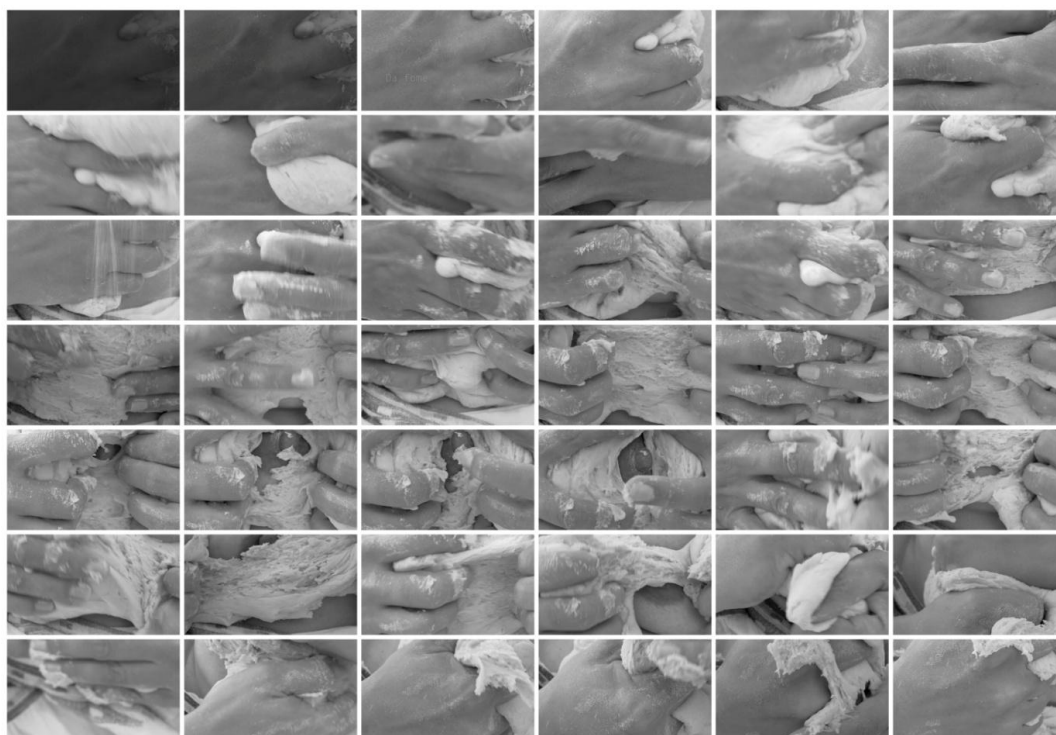


Figura 30: Frames de: *Da Fome I – Série Outrar-se*. Videoperformance, 4min, cor e áudio. Ação e imagem: Adriani Araujo. 2014.

As mãos que sovam a massa sobre o seio quase não o tocam. A espessura da massa cria um terceiro espaço, quase demonstrando um tipo de carnalidade exposta que pode ativar os sentidos. Movimentos criam diferentes e constantes visualidades deste lugar em que a massa é sovada, em uma ação gravada sem cortes, com som ambiente do estúdio. Esta ação surge dentre as cinco gravadas na sequência. Por ter sido a última delas, tornou-se distinta das outras, pois o corpo já estava em exaustão.

Nota-se que o seio é sovado tanto quanto a massa por diversas vezes, momento em que as mãos fazem amassamentos e geram uma espécie de fusão evocada nas espessuras que se criam.

O foco direcionado não denuncia imediatamente que lugar é aquele até que os dedos, vagarosamente, rasguem a massa, mostrando suas camadas internas. E, nesse gesto, eles abrem uma fenda que liberta o mamilo daquele encobrimento inicial. Compreende-se, assim, o lugar em que aquelas mãos, ao mesmo tempo que comportam, revelam uma intimidade aparentemente ocultada pela densidade da matéria. Esta, por sua espessura, descreve um roteiro tátil motivado pelos movimentos que nela são realizados.

Eis que estes sentidos provocados podem ser, dos nossos sentidos, os mais íntimos, talvez dos primeiros que nos surgem pelo acesso instintivo da boca de um recém-nascido que se apodera do seio e o suga em busca do alimento. “Observemos de passagem, que nenhum dos valores que se ligam à boca é recalcado. A boca, os lábios – eis o terreno da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da sensualidade permitida” (BACHELARD, 2013, p. 122). O filósofo fala sobre a boca e o leite, em uma reflexão sobre a *água maternal*, e, por este motivo, provavelmente seja nosso acesso tátil mais importante relativo à vida pós-uterina. Portanto, dos primeiros contatos físicos mais marcantes com o mundo externo, falar em *primeira felicidade precisa*, é falar de sensação. Para Vieira da Cunha se estabelece uma relação de *ter*, uma espécie de possessão e, metaforicamente, é o meio de misturarmos o desejado com nossa própria substância.

Meu corpo é o meu domínio mais seguro, e possuir representa antes de tudo introjetar, engolir algo. É por isso que as crianças começam a conhecer o mundo pela boca, dividindo as coisas naquilo que pode e naquilo que não pode ser comido. O desejo de possessão e de transformação confere ao *ver* a mesma forma sublimada do *ter*. Se eu não posso engolir toda a espessura do mundo, então eu posso ao menos engolir suas imagens. Mas a possessão não é algo real antes que ela seja deglutida, misturada: comer alguma coisa significa misturá-la intimamente com a minha própria substância (VIEIRA DA CUNHA, 2004, p. 167).

Neste caso, a metáfora da fome no título recria instâncias de uma autobiografia atreladas à sensação de falta, assim como de uma memória criada por relatos e que, por este motivo, são ressignificados com o uso da massa nos vídeos e nas fotografias. Aos meus dois meses de vida, veio o diagnóstico de uma grave coqueluche¹⁹. Segundo o médico, eu estava desenganada – termo mais antigo para designar que a pessoa está prestes a morrer –, por falta de alimento e em razão da desidratação. No colo materno, em meio às crises, vinha a palidez e o desfalecimento daquele corpo indefeso. A mãe, em um ato de amor, pedia à filha mais velha: – *Acende uma velinha que ela morreu*. Porém, antes que a vela fosse acesa, o mínimo de oxigênio que entrava nos pulmões me recuperava a vida. Nascer, talvez seja mais difícil que morrer. Seu leite, que não podia ser sugado, pois não havia forças, era pacientemente pingado em minha boca como um mínimo indício de alimento e de hidratação até a plena recuperação da *felicidade precisa* atribuída por Bachelard.

A memória recriada por relatos torna-se um componente motivador inicial na produção deste vídeo e das primeiras fotografias. Neste caso, faz-se uma relação entre *tempo* e *matéria*. Para o pesquisador sobre processos artísticos contemporâneos Luiz Cláudio da Costa, ambos se referem a estas transversalidades do processo como um todo, expressadas por materialidades que estão relacionadas ao pensamento.

A prática do pensamento plástico expresso por via das materialidades sensíveis sofre interferências conceituais que surgem no processo mesmo da pesquisa artística, de sua escritura e visualização, sem que hierarquias entre sistemas de significação tornem-se condicionantes (COSTA, 2010, p. 15).

¹⁹ Doença infecto-contagiosa provocada pelo Bacillo Bordetella pertussis (também conhecido como Bordet-Gengou), caracterizado por fortes ataques de tosse espasmódica, pertússis, bertocopineia, tosse convulsa, tosse ferina [...] (HOUAISS, 2001, p. 832).



Figura 31: *Da Fome I – Série Outrar-se*. Impressão. 21x30cm. 2014.

Portanto, aos poucos, esta série se desgarrá da motivação inicial e passa a se ressignificar por também carregar consigo uma força que se lança para fora da imagem. Evoca uma espécie de apelo por vias daquilo que reconheço, mas que, agora, é desvelado pela fenda que se cria quando a massa é aparentemente rasgada, o que se pode observar na imagem acima.

Esta imagem foi extraída do vídeo²⁰ por trazer uma tensão no gesto paralisado. Na emissão do vídeo não apreendemos com esta mesma energia que ele expelle da entranha da massa uma parte do corpo que, normalmente, está tapada. É a presença da massa amparada pelas mãos que corrobora a postura do seio que se salienta na cena. A escolha deste instante no vídeo foi determinante para pensar a metáfora da fome para além de um tempo recriado, pois, para mim, elas avançam e conduzem para uma ressignificação do agora.

²⁰ Pode ser observado na sequência dos frames de *Da Fome I – Série Outrar-se*, 2014.

Na perspectiva da relação de uma intimidade própria e o íntimo da matéria, *outrar-se* pode ser um tipo de fome entendida por uma ativação, e não por uma interiorização ou estado melancólico. É algo que remete à uma nova ordem, para além do conceito sobre o sujeito em que este é visto como outro, em que a metáfora da fome e a subjetividade em *outrar-se* tornam-se sinônimos. Para as autoras Simoni e Moschen, ultrapassa também a questão de identidade: “é nesse sentido que nos interessa a transgressão linguageira afirmada em *outrar* [...]. É, no entanto, entre essas duas posições – a de saber, as de sujeito à e sujeito de – que *outrar se situa*” (SIMONI; MOSCHEN, 2012, p. 179).

Nesta sequência da série vem o vídeo intitulado *Impregnação*, também de 2014, que será apresentado na próxima reflexão. Deste modo, sigo neste momento para o último trabalho da série. *Outrar-se*, 2017, foi um processo em ciclos e com armazenamento de experiências capturadas entre 2014 e 2015. Em primeiro lugar, foi capturada a massa levedando dentro de um vaso cerâmico escolhido a propósito, por incitar às formas sexuais da mulher. A seguir, figuraram as filmagens que fiz a partir da minha imagem projetada em um espelho. Por último, as imagens de um vestido branco. Porém, o vídeo foi editado somente em 2017, período em que a sonoridade para concluir o trabalho também exigiu um tempo de espera.

Ao observar o resultado das filmagens, o conjunto da massa levedando no interior do vaso cerâmico parecia descansar no cômodo da cadeira. Da peça recipiente, salientava-se a massa por um contraste com o vermelho vibrante. Foi possível observar, ainda, que ao expeli-la, externava os movimentos involuntários da massa ao respirar, o que fazia com que ela se mostrasse interiormente em movimentos de expansão e de contração. Algo perceptível apenas na aceleração da imagem, pois no tempo cronológico percebemos menos claramente estes fenômenos.

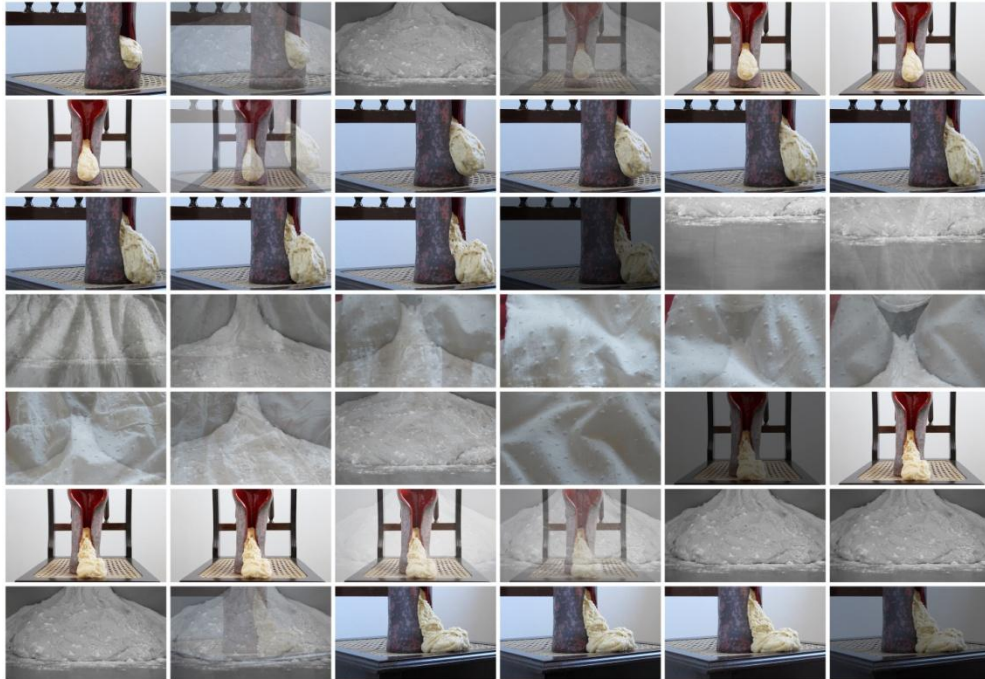


Figura 32: Frames de: *Outrar-se*. Videoarte, 5min15s, cor e áudio. Imagens: Adriani Araujo. Cerâmica da artista Vera Souto. Edição: Pedro Paiva. 2017.

Contudo, compreendi que, talvez, não fosse este o lugar certo para acomodar a massa, e sim diretamente no corpo, exatamente entre as pernas, a partir da vulva. Porém, o passar do tempo e um olhar mais atento às questões relativas ao lugar para a massa conduziram para que cada momento gravado tivesse seu espaço e sua significância na totalidade do vídeo.

Esta foi uma das filmagens mais difíceis de ser realizada. Exigiu cerca de duas horas de registro para que fosse possível observar o crescimento da massa, na aceleração posterior da imagem. Havia um dilema entre comportar a matéria e concentrar-se na imagem, pois a primeira tomada aconteceu em câmera fixa, direcionada para o espelho, focada na massa que está no chão, mas ainda sem uma identificação imediata de onde a matéria partia, tal qual a massa sobre o seio no vídeo *Da Fome I*. Na sequência, e ainda deitada no chão, iniciei a segunda parte de uma imagem feita com movimentos verticais de idas e de vindas entre o espelho e o

seu limite, onde começava o assoalho. Nesse caso, a câmera capturava a informação que aquela era uma imagem refletida. Os movimentos foram realizados por diversas vezes, devido à falta de apoio para os braços, a posição inadequada para a filmagem e o peso da câmera, situações estas que dificultaram muito a gravação.

O vestido branco foi uma relação metafórica de um tipo de transferência do sujeito, por marcas deixadas do corpo. Esquecido por alguns meses em um cabide, embaixo de roupas mais pesadas de inverno, ao ser descoberto reparo na luz que incidia sobre ele vestígios deixados pela gordura do corpo, em algum momento. Uma matéria ativa e gravada no tecido que, imediatamente, gerou um reconhecimento ativado pelos sentidos e que, de mediato, foi registrado com a câmera.

Destas experiências de capturas com os vestígios encontrados no vestido e com a levedação da massa no corpo vieram mais duas questões: Que som tem o branco? Que som tem a levedação?

A investigadora Christine Mello busca descentralizar o vídeo da própria noção de vídeo e, por consequência, também descentraliza no campo da teoria, da história e da crítica, ao pensá-lo pelas extremidades. Extremidades essas que ampliam e enaltecem suas pluralidades.

[...] o seu alto grau de retroalimentação entre os mais variados procedimentos e linguagens, e o vídeo, híbrido por natureza, passa a ter a habilidade de recodificar tais experiências e transitar no âmbito das mais diversas manifestações criativas. [...] o vídeo amplia suas funções e passa a ter novas atribuições e abrangências; passa a ser compreendido como um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado como produtor de uma rede de conexões entre os mais variados pensamentos e práticas (MELLO, 2008, p. 27).

No plano das experiências corpóreas, este vídeo recodifica a presença pelas extremidades que surgem por estar do lado de fora, mas que ser vista dentro do espelho e, mais, filmar o dentro e não o que está fora diretamente. E nesta

pluralidade de experiências, claro que se pode, sim, dar corpo aos *devaneios relativos à intimidade da matéria*, como já vimos em Bachelard. E isso se deve mais uma vez à espessura da matéria no vídeo.

Os volumes da massa crua se diferem em cada caso. No vaso temos um continente que permitiu ao volume um primeiro deslocamento no interior de sua forma rígida até que ela encontrasse a saída para sua expansão. E no corpo, embora uma porção também estivesse internamente depositada, foi pelo chão que ela se expandiu. Os movimentos de expansão e contração que podemos ver pulsando no vaso, não se repetem totalmente no corpo, pois nele correu somente a expansão da massa que se movia e também me movia. Porém, o vídeo cria a cena da retração, feito um convite para seu retorno.

Outrar implica suspender o olhar que parte do mesmo, deslocando-se para a fronteira vertiginosa do estranhamento. Experimentar o intervalo abismal inscrito pelo tempo, deixando que o corte da pergunta deixe suas marcas nas remontagens engendradas (SIMONI; MOSCHEN, 2012, p. 181).

Outrar-se em massa pode estar na fração de um sopro, de um ar respirável, que não toma apenas o centro, mas se expande pelos lados, pelo alto. Poeticamente, cria voz que me para no ato. A constante observação pelo reflexo no espelho e a sensação latente das respirações conduzem ao som da levedação, um som de vento, vento que conduz, que altera e que modifica. *Outrar-se* em branco pode estar na fração de um encobrimento manso, ele é reflexivo, precisa de pausas em suas breves notas.

Em uma imagem que sobe e outra que desce cria-se uma fusão que, por momentos, faz com o vestido seja também a pele e a massa. Assim, o que nele se impregnou volta imageticamente ao corpo que, aos poucos, se desvela. Mesmo que as marcas da gordura sejam sutis e quase imperceptíveis no vídeo, elas foram imprescindíveis no processo para que em cena tomassem seu lugar na relação com o conjunto.

A dualidade das sensações, em dois tempos, entre o corpo que sente e a visão que capta pelo espelho, demonstra que o íntimo da massa é mais rapidamente perceptível ao tato do que aos olhos, o que se potencializa quando ela está disposta em uma parte do corpo tão sensível. Aos olhos, é impossível perceber a leveza no interior da matéria, a convulsão das leveduras que se auxiliam, neste caso, do calor que o espaço emite. A imagem não anuncia tais particularidades e, neste sentido, o que vemos no vídeo – conduzido por uma edição em que dirijo cada detalhe – é uma tentativa de traduzir particularmente a experiência plástica como um todo, pois é no espelho que tenho o referencial visual, é nele que reparo a estranheza que se cria e que irá reverberar no trabalho finalizado.

No entanto, a reverberação roça a miragem, e o reflexo pode transformar-se numa recusa da realidade. [...] Esse “outro” do espelho dotado de uma vida fugida é um reflexo volátil e caprichoso, ora prestes a fundir-se com o original se o desvio entre eles não for suficiente, ora perigosamente emancipado e dotado de uma inquietante estranheza (MELCHIOR-BONNET, 2016, p. 256).

Neste caso, as relações entre corpóreo e virtual não criam uma recusa da realidade, e sim uma aceitação das ressignificações: quando este outro não é sujeito, e sim a ação em *outrar*, o que concorda com o pensamento de Melchior-Bonnet, quando pensa este outro do espelho que se emancipa quando dotado de uma inquietude ativada pela estranheza.

Apresento outro exemplo que me permite este movimento de dentro para fora da imagem e vice-versa. Na pintura *Você*, da artista Marilice Corona²¹, é possível apreender uma espécie de imersão nos sujeitos que compõem a cena: tudo dentro do congelamento da imagem parece ação, a ação do espectador que contempla uma obra ao fundo, a ação da fotógrafa – um autorretrato de Marilice – que não

²¹ Artista e pesquisadora nascida no ano de 1964 em Porto Alegre/RS, Brasil, cidade que reside e trabalha. Professora Doutora em Pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seu trabalho artístico hoje é movido pela autorreferencialidade através da pintura. Fonte: <<http://bolsadearte.com.br/site/pt/artista.asp?codConteudo=347>>.

explicita o rosto, a ação de um espelho que dá a ver todo o contexto. Mesmo se tratando de uma pintura, a artista que trabalha a *autorreferencialidade em território partilhado*²² tem uma espécie de controle sobre o olhar do observador, assim como Ana Mendieta na performance citada anteriormente.



Figura 33: Marilice Corona. *Você*. Óleo sobre cartão telado. 20x30cm. 2015. Fonte: CORONA (2016, s/p.).

Parece um percurso com cinco caminhos que se estabelecem. No primeiro, a suposta realidade da qual foi extraída a cena. No segundo, a cena refletida em um espelho. No terceiro, a fotografia que recorta a cena. No quarto, a pintura que acumula todas estas camadas e singularidades entre as ações e as posturas. E, no último, o espectador externo, sendo sugestivamente focado pela lente da câmera fotográfica que o mira. O dedo está pronto para dar o clic e capturar na câmera todo o espaço alcançado pela lente. Quem é o *você*, afinal?

²² Título de sua tese de doutorado, defendida no ano de 2009 no PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação da Professora Doutora Mônica Zielinsky.

A artista nos provoca o olhar para uma instância que recria, a partir da pintura, o que seria uma particularidade da fotografia pelos rebatimentos da imagem. Os sujeitos apresentados mais parecem componentes individuais na cena, talvez o único que se insira numa perspectiva de relação com o outro seja justamente o espectador externo à pintura, sim, nós que estamos fora da tela. Talvez uma verdade sobre o irreal, uma imagem fotográfica extraída da imagem do espelho apresentada pela pintura, uma questão latente que se cria na obra sobre que imagem é você. Quem é você em um recorte em que os sujeitos são duplos? Quantos sujeitos podem ser pensados a partir desta obra?

“A dissolução dos limites da arte acompanha a dissolução dos limites do sujeito, de um eu entendido como identidade segura” (NEVES, 2016, p. 69). Por esta dissolução dos limites que Eduarda Neves nos aponta sobre a fotografia e a subjetivação existe um atrito entre quem vê e quem olha. Uma conexão entre a pintura que é pintura, e a pintura que é observada. As partes se integram num jogo cromático entre a obra final e a obra representada. O duplo é oscilante, é preciso uma imersão na tela para compreendê-lo. Aqui o *você* é tão verbo quanto o *outrar* em minha produção.

Reconheço os indícios de inquietudes e de fusões também nas imagens que seguem da artista Francesca Woodman²³, nas quais há uma relação materializada com o espelho que também vira imagem, quando se torna mais um componente da cena em que ele é revelado como objeto.

²³ Nascida em Denver, Colorado (EUA) em 1958. Filha de pais artistas, estudou na Rhode Island School of Design nos EUA, em 1975. Fotógrafa, constituiu sua breve carreira artística com imagens imensuráveis em sua poesia visual. Suicidou-se no ano de 1981 em Nova York (EUA). Fonte: <<https://www.theartstory.org/artist-woodman-francesca-life-and-legacy.htm>>.



Figura 34: Francesca Woodman. *Sem título*. Providence, Rhode Island. 1976. Fonte: TOWNSEND (2012, p. 91) (esquerda).

Figura 35: Francesca Woodman. *Sem título*. Providence, Rhode Island. 1975-76. Fonte: TOWNSEND (2012, p. 115) (direita).

Diferentemente de Ana Mendieta, na imagem da esquerda, a parte do corpo que vemos encaixado entre as pernas da mulher sentada é uma parte refletida de outro corpo, e não um corpo que transparece ao material. A parte refletida do corpo aparentemente em pé se ajusta visualmente em partes do corpo que está sentado.

A imagem da direita é uma fotografia de longa exposição, que borra a imagem de quem se apoia sobre o espelho por um certo movimento e deixa seus rastros. Nessa fotografia fica evidente na imagem refletida apenas uma mão que recobre em parte a vulva. Uma relação direta com o objeto e seus reflexos que nos trazem as sobreposições dos espaços entre corpos e demais elementos, muito recorrente na obra de Woodman.

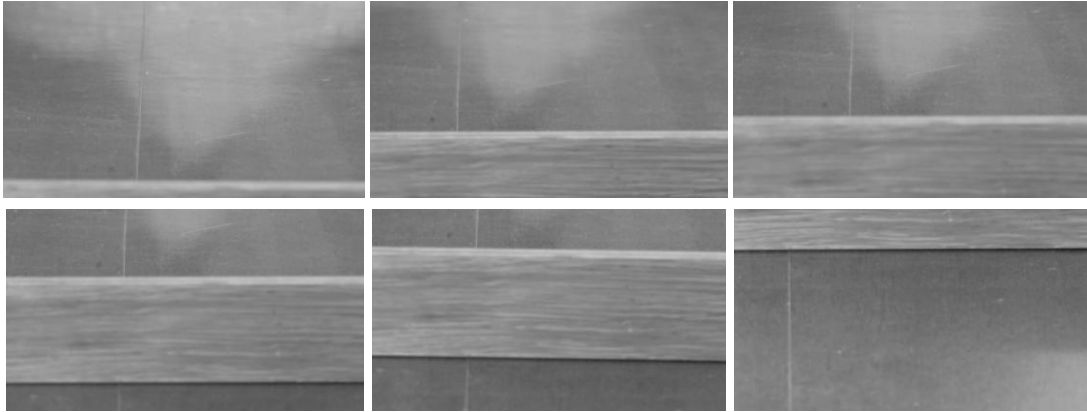


Figura 36: Frames de *Outrar-se*, 2017. Detalhes do espelho sem a sobreposição do vestido branco.

Em *Outrar-se*, a fusão do sujeito com o reflexo se dá aos poucos pela espessura da massa que pelo chão vai se expandindo. Ela é a matéria que cria um elo do que é e onde está. Por isso, neste vídeo o indício do espelho é sutil na imagem. Percebe-se o reflexo da massa no chão a partir do espelho que cria uma mancha mais esbranquiçada no assoalho. Depois, uma barra horizontal da madeira mostra esse limite entre imagem refletida e imagem do espaço em que tudo acontece e que no vídeo é praticamente imperceptível devido à sobreposição das imagens do vestido. Esta sutileza torna-se mais um agente transformador para o processo e para minha percepção desta mudança de parâmetro gerada pela imagem capturada.

Embora os exemplos não tragam uma aproximação acerca da matéria, eles colaboram para pensar estas situações plásticas e visuais em que corpos ou sujeitos estão contidos ou externados na imagem e em como as artistas se relacionam com esta fusão de imagens na própria imagem, cujos três exemplos são capazes de se relacionar com uma intimidade das partes envolvidas. O que conduz a uma reflexão mais adensada sobre as sensações visuais e táteis que envolvem este trânsito entre matéria e imagem, que serão envolvidas pelo aprofundamento sobre a espessura da massa pensada como matéria *informe*.

2.2 Espessura – O Contingente²⁴ da matéria *informe*

A massa de pão é de uma presença incerta, e quanto à sua crueza, podemos perceber que, quando deslocada para arte e para uma produção de sentido, situa-se em uma zona de indeterminação que, na maioria das vezes, não se assemelha a nada. E isso se deve ao contingente da sua espessura que gera a sua presentificação. Não quero insinuar que esqueçamos toda a memória e história social, cultural e religiosa do pão. Porém, creio que seja claro que o que interessa desde o início desta produção é efetivamente a plasticidade da matéria viva e o diálogo que ela cria a partir de uma poética atravessada pela perda e pela destruição da sua fisicalidade.

Destes fatores que geram constantes questionamentos, vem o fortalecimento e a insistência em continuar explorando suas potencialidades. Dos indícios já apresentados, parece que esta expressão pela massa conduz a uma nova maneira de se encaixar e de se relacionar com as coisas.

*Impregnação*²⁵, 2014, é o vídeo que, de certa maneira, pode trazer esta tentativa de encaixe que pode ou não acontecer, ainda que guiado por uma atmosfera de impossibilidades. Nele, pedaços de massa dispostos sobre as pernas vão recobrando-as até o limite alcançado pelos braços e, com uma grande agulha, tento costurá-la na vã tentativa de unir as partes. Tal ato, contrariamente à intenção que o move, cria mais fissuras na matéria, propiciando um ritmo que não se acaba. Neste caso, a costura se dá muito menos pela ausência da linha, e muito mais pela natureza da massa crua, que se altera e se desfaz o tempo todo.

²⁴ A semântica da palavra indica: “*Contingente*: 1 que pode ocorrer ou não ocorrer, incerto 2 que ocorre por acaso ou por acidente; acidental; casual, fortuito, aleatório” (HOUAISS, 2001, p. 818).

²⁵ Disponível em: CD anexo no final deste volume (versão arquivo: MP4).

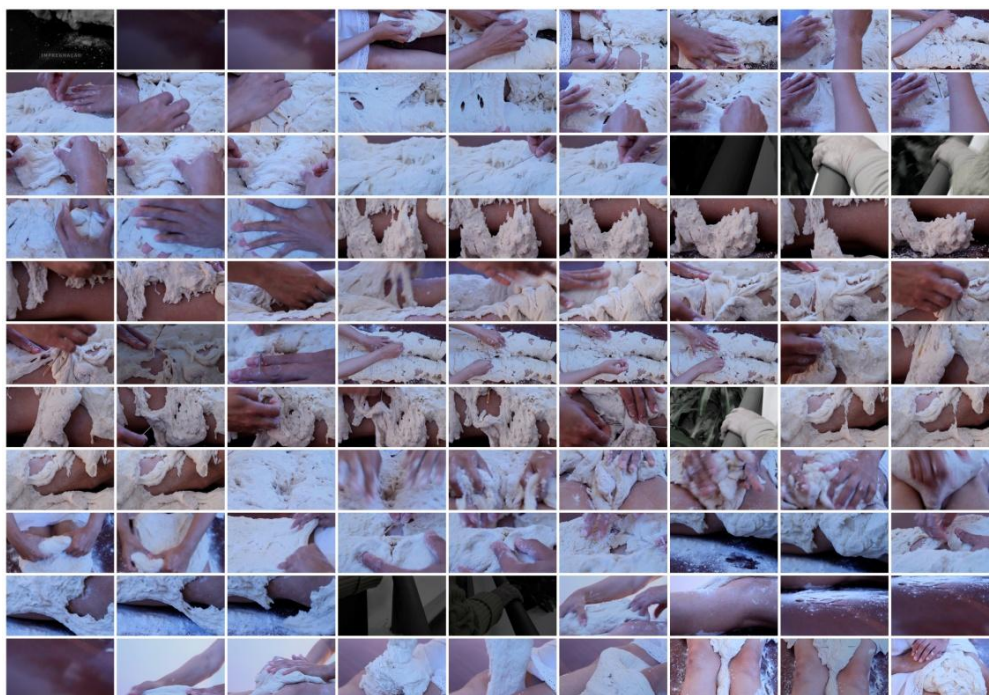


Figura 37: Frames de: *Impregnação* série *Outrar-se*. Videoarte, 19min52s, cor/áudio. Sons e Imagens: Adriani Araujo - Geovani Corrêa. Edição: Geovani Corrêa. 2014.

Aos poucos, a massa em parte se adere ao corpo. Porém, algumas porções vão deslizando em lentas quedas. Elas demonstram uma espécie de cansaço que a rasga em grito²⁶ e finda, assim, o ato. Neste ciclo que parece não ter fim, é no gesto que une as partes da matéria fragmentada que o ciclo se reinicia e reativa ainda com mais energia a levedação.

A fenomenologia do *contra* é uma daquelas que nos fazem melhor compreender os envolvimentos do sujeito e do objeto. [...] há uma maneira de apertar o punho para que nossa própria carne se revele como essa massa primordial, essa massa perfeita que resiste e cede ao mesmo tempo (BACHELARD, 2008, p. 65).

²⁶ Canto do Anu-Branco, ave também conhecida como Alma de Gato. Canto estridente, longo e que a mim, sempre evocou uma espécie de desprendimento, um rasgo.

Eu a amasso para que retorne em vida e a estendo para que me cubra. Ela me cobre ao seu modo, dúbia, talvez do contra, como atribuiria Bachelard à massa de espessura incerta, antagônica, que contraria e que não se conforma. Os sons também em ciclos, da água na chaleira, da chaleira sobre a pia, a mistura dos elementos e a massa sendo sovada perpassam vários momentos do vídeo. Outros sons da água se misturam entre a chuva que cai enquanto o pão é feito e a constância sonora da fonte. Não teria também a água uma natureza incerta? A mão²⁷ que se apoia no corrimão nos conduz por um caminho que não revela o fim. Quando pensamos em chegar, ela nos direciona em outro sentido, ao mesmo tempo que as notas nos conduzem a outros destinos.

A imagem nos toma como vista pelo reflexo do assoalho – eu e a massa. Nos repetimos, mas não somos nós. Recolho a massa aos poucos, agora ela experimenta as minhas mãos incertas e nos impregnamos²⁸, enquanto a recolho o mais próximo possível do ventre. Necessitamos de um descanso. Uma pausa, como já nos disse Vieira da Cunha, para que ela se misturasse, *intimamente com a minha própria substância*.

Christine Mello nos diz: nas extremidades, o vídeo acessa a arte como interface. Ela se refere a partir da conceituação de Julio Plaza, no sentido de uma interface como uma fronteira compartilhada.

Neste papel, o vídeo se coloca em contato com estratégias discursivas que não necessariamente dizem respeito à sua, produzindo, com isso, uma descontinuidade, um desvio, uma falha, uma ruptura signica, ou aquilo que compreendemos como processos acelerados de semiose. [...] são os

²⁷ Participação da artista plástica pelotense Graça Antunes que, por muitos anos, foi por mim atendida e que me ensinou a repensar, nas aulas de cerâmica, os volumes por uma transferência do que nos falta para aquilo que podemos ter. A primeira pessoa que despertou em mim um “pensar-me arte”, após a minha imprevisível mudança profissional, devido à uma degeneração crônica na coluna lombar. O corrimão que acompanha a extensão da rampa era o habitual acesso para a minha sala, da qual ouvia a constância do som da fonte localizada no jardim interno daquele espaço de trabalho.

²⁸ Impregnar neste caso (e especialmente no final do vídeo) se refere a uma fusão entre as massas corpóreas no período em que trabalhei com massoterapia e a corporeidade da massa, sendo a última, arte. Assim, meu corpo como um receptor ativo da memória e dos sentidos.

processos de conexão do vídeo com outros signos, ou com outras linguagens, que introjetam no sistema simbólico uma informação nova, ou uma nova relação de sentidos. É por meio de uma construção signíca complexa que estes processos interconectam o vídeo com múltiplas ações criativas em um mesmo trabalho de arte, constituindo, desta forma, um estado transformador da arte (MELLO, 2008, p. 29).

Este é o vídeo mais longo desta produção e conta com aproximadamente vinte minutos. Ao realiza-lo, não houve uma preocupação com a sua duração, e sim com a necessidade de dar a ver todas as instâncias daquela experiência viva com a ação, em conjunto com todos os outros elementos que o constitui e que podem ser pensados por signos, como se refere Mello, por esta nova relação dos sentidos.

Este processo de conexão do vídeo com outros signos também se faz da junção que se realiza pela viscosidade da massa e que lhe sugere uma certa vagareza. Esta é dada pela fluidez e pela plasticidade da matéria que impossibilita uma mobilidade mais rápida, o que me remete ao corpo que vai se impregnando de vaselina pastosa no vídeo *Cremaster Cycle*, quarta parte de uma série do artista Matthew Barney²⁹. Nele, as relações de tempo e de um ciclo que não termina estão expressas durante toda a obra, mas, para mim, elas se potencializam na vaselina contida em um canal disforme atravessado por uma personagem mítica interpretada pelo próprio artista.

Se a vagareza se justifica pela plasticidade da matéria, é sua espessura que, de algum modo, induz à retenção, pois, quando se incorpora ao material, protela o próprio tempo. Seu corpo no vídeo cria um apagamento vago, que pode ser, então, pensado como uma metamorfose da vida, a passagem da célula para a formação do

²⁹ O artista nasceu em San Francisco em 1967 e foi criado em Boise, Idaho. Ele frequentou a Universidade de Yale, recebendo seu BA em 1989, em seguida, mudou-se para Nova York, onde vive hoje. Desde o seu primeiro trabalho, explorou a transcendência das limitações físicas em uma prática de arte multimídia que inclui filmes de longa metragem, instalações de vídeo, escultura, fotografia e desenho. Em 1994, Barney começou a trabalhar em seu épico ciclo *Cremaster*, um projeto em cinco partes acompanhado por esculturas, fotografias e desenhos relacionados. Ele completou o ciclo em 2002. Fonte: <<http://www.cremaster.net/bio.htm>>.

corpo, do feto. Feito um espermatozoide que se locomove no meio quase líquido, em busca da formação de um corpo.



Figura 38: Matthew Barney. Frame do vídeo: *Cremaster 4*. Da série *Cremaster Cycle*. 1994. Fonte da imagem e fonte dos créditos: <<https://witneyman.wordpress.com/2010/06/16/the-series-project-the-cremaster-cycle/>>; <<http://www.cremaster.net/credits.htm>>.

Existe ainda um segundo plano do vídeo. Em contraposição ao anterior, nele há uma porção de vaselina contida nos bolsos das pessoas que dirigem carrinhos velozes. Neste caso, a matéria também sofre a ação do tempo, mas nada pode contra a velocidade que a movimenta. Ela não se funde a nada, existe um movimento contrário, que é o de desprendimento do corpo, evocando o óvulo que se desprende para a fecundação.

Talvez em sentidos contrários, os tempos se unam, pois, enquanto o primeiro se prende, o segundo se liberta. Mas, como nada se acaba, cria um lugar de incertezas pela busca de um corpo que pode se entender, pelas diversas atribuições durante o vídeo, por diferenciações sexuais em que a condição maior não se resume

em ser homem ou mulher, e sim em ter um corpo, por meio de um ciclo que cria a condição do corpo habitado e animado. E pode ser pensado pela condição de uma subjetividade que *individua*, como se refere o filósofo a seguir:

No ponto em que nos encontramos, a definição mais provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1993, p. 19).

O autor explica que, de certa forma, chegamos em um mundo pronto e, mesmo assim, as subjetividades são inseridas no mundo. Nesta teoria, elas se dão pelas máquinas de subjetivação que, neste caso, inclui a imagem em movimento e aproxima-se à ideia do recorte do vídeo de Barney, pois, nele, o protagonista altera sua espessura com o contato da vaselina em um espaço que não se ajusta ao corpo, mas que lhe permite transitar por aquela zona de indeterminação e cria uma nova “coisa”. No vídeo *Impregnação*, é meu corpo que altera sua espessura com o contato da massa crua, também virando outra coisa, que só é nova pela subjetividade.

A esta espessura que atribuo uma condição *informe*³⁰ da matéria, não por uma relação à não forma, e sim ao conceito de *informe* – ao qual deterei uma atenção especial –, criado pelo filósofo Georges Bataille para se referir pela primeira vez ao uso do termo às artes e lançado no dicionário crítico da revista *Documents*³¹, no período do Surrealismo. O autor usa o verbete como uma nova conotação para se pensar a arte, mas também para criticar o materialismo e a rigidez acadêmica. Deste modo, cria uma fresta no pensamento e outorga uma nova percepção, a partir

³⁰ Por ser o conceito que uso desde o início da pesquisa dedicarei a esta parte um texto mais extenso, tangenciando noções sobre o termo e sobre o autor.

³¹ A revista foi publicada entre 1929 e 1930, em um total de 15 números, sob influência marcante de Bataille, que atuou na condição inicial de secretário-geral. Conforme Noël (1969, p. 12), “*Documents* es así, a la vez, una vasta empresa de investigación, que amplía la cultura con el folklore, el jazz, el arte popular, el music-hall, o hace descubrir grandes artistas desconocidos”.

de um conceito que provoca pelo sentido e que desaloja, pois contesta a fixidez ou a linearidade de como as instituições funcionam.

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte com uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018, p. 147).

Se pensarmos que o *informe* não é apenas uma palavra que remete a um certo sentido, mas um termo usado para desalojar e que, sendo informe, o universo não se assemelha a nada, o autor transgride a esfera do que seja convencional ou formal. Também é um termo que pode sublevar-se ao surrealismo dos sonhos defendido por André Breton, que era ancorado na ideia do sonho por uma vertente freudiana. Segundo Giulio Carlo Argan sobre a dimensão psíquica do sonho do movimento artístico:

[...] O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com mais facilidade pela arte devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto a própria dimensão da arte. Se a consciência é a região do distinto, o inconsciente é a região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela. A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos [...] (ARGAN, 1992, p. 360).

O autor parece se opor a uma hierarquia que se impõe sobre as visibilidades, e inclusive aborda em seu livro que, para Bataille, o surrealismo visto pela dimensão psíquica dos sonhos era um lugar cômodo e pré-determinado e que, por isso, não desafiava o artista. E, por estas relações, desenvolvo uma imersão nos estudos sobre as atribuições ao termo descritas no dicionário.

Das pesquisas que realizei desde 2013 sobre o termo, a minha opção foi por utilizar “serve para **desalojar**”. O texto original em francês se refere a “un terme servant à **déclasser**” (BATAILLE, 1929, p. 382). As traduções em português, em sua maioria adotam “um termo usado para **declassificar**” (BATAILLE, 2018, p. 147), como figura na citação reproduzida anteriormente. No entanto, “desclassificar” soa como pejorativo, pois esta palavra faz referência a algo degradante. A alternativa seria substituir pelo adjetivo adverbial **inclassificável**. Além disso, desalojar é mais fidedigno ao francês, que é um idioma que dificilmente usa termos pejorativos, especialmente em sua literatura.

A tradução em espanhol é mais feliz e se refere a “un término que sirve para **desubicar**”³² (BATAILLE, 1969, p. 145), o que significa, em português, **desalojar**. Escolho este último modo para me referir ao *informe*, pois se o termo foi indicado pelo autor às artes, desalojar tem uma conotação metafórica de não se alojar, ou seja, não se fixar e que, portanto, tira do lugar, uma palavra que tem fluxo.

Além disso, levando-se em consideração que Bataille era secretário geral da revista *Documents* e que ela como um todo também é *informe*, se analisarmos por este parâmetro veremos que, neste caso, como afirma o filósofo Georges Didi-Huberman, trata-se de uma reivindicação que perpassa a obra do autor.

[...] Bataille não se contenta em negar as formas; é por isso que encontramos nele, desde *Documents* e durante todos os anos 1930, expressões em que ele reivindica, ao mesmo tempo que o informe, as formas miseráveis da subversão, seguro desde então de que “a transgressão se traduz em formas prodigiosas” - prodigiosas como uma aranha ou um escarro - e não, pura e simplesmente, em “não formas” de coisa nenhuma (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29).

Não se acredita que esta *reivindicação* atribuída por Didi-Huberman seja um mero descontentamento com o mundo, mas de como ele é circunscrito e definido o tempo todo, e desta maneira, condenado à uma espécie de formatação.

³² Adjetivo - Que está desorientado o incómodo en un lugar, o que está en un lugar que no le es propio. Fonte: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/desubicado>>.

Na direção em que Bataille explora o sentido da palavra, Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss utilizaram o conceito para analisar a obra de diversos artistas, o que não lhes tira o desafio de transitar pela ideia, em uma exposição, realizada em 1996, no Centro Georges Pompidou, em Paris. A exposição gerou um livro homônimo (*L'Informe*), que desenvolve o conceito direcionado a trabalhos artísticos, mas que também se vale de outros eixos explorados por Bataille, como o texto autobiográfico sobre a história do olho, o *dedo gordo*, entre outros verbetes do autor.

Pode-se considerar, o informe como objeto puro de uma investigação histórica, para traçar a origem da noção na revista *Documents*, para localizar as ocorrências: este trabalho é útil e, como todos aqueles que interessam ao pensamento de Bataille, nós não negligenciamos fazê-lo, mas implica um risco, o de transformar o *informe* em figura e estabilizá-la. Este risco pode ser incessável, mas colocando o *informe* para trabalhar, passando esta noção através de forragens muito afastadas do seu local de origem, desviando-a para sujeitar a produção do modernismo à sua peneira, nós queríamos colocá-lo em movimento, isto é, sacudi-lo (BOIS; KRAUSS, 1996, p. 37)³³.

São vários os artistas que têm suas obras na exposição e que também figuram no catálogo³⁴. E é por meio deles que Bois e Krauss colocam em movimento a ideia presente no termo, pensado como uma visibilidade que reverbera na obra desses artistas e que nos dá aporte até hoje para os modos de ver nossa própria produção. E que se dá, por grande parte do pensamento de Bataille ainda ser tão contemporâneo.

Esta visibilidade a que me refiro vem de uma síntese que desenvolvi para um seminário, a partir do texto do historiador Martin Jay sobre a história da visão e apresento uma pequena passagem desta síntese do complexo texto em que o autor, por meio de um resgate histórico, dedica um capítulo para abordar Bataille, o mesmo

³³ Tradução do texto original em francês, pela autora da dissertação.

³⁴ Lygia Clark, Eva Hesse, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Robert Smithson, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Man Ray, Brassai, Giovanni Anselmo, Jean Dubuffet, Josef Beuys, Alberto Giacometti, Gordon Mata-Clark, são alguns dos expressivos artistas que fazem parte da exposição (BOIS; KRAUSS, 1996).

texto em que aborda os surrealistas. No entanto, ele se dedica primeiramente a Bataille, depois aos surrealistas. Tal escolha não foi uma mera opção expositiva, e sim é um indício do quanto o primeiro é crítico e questionador para este historiador.

O ponto de partida de Jay é o fato de todos estarem inseridos no período entre guerras e do impacto que a experiência bélica produziu sobre a visão, o ver e o olho, especificamente para erodir as bases do ocularcentrismo ou do perspectivismo cartesiano, o olhar racional e apropriativo sobre o mundo e as coisas. Em razão desse questionamento é que, segundo Jay, pode-se considerar a "visão" de Bataille, para depois a dos surrealistas, pensadas pelo autor como um abandono contra-ilustrado ou contra-iluminista do próprio projeto da razão iluminadora (JAY, 2017, p. 163).

O caminho empreendido por Bataille foi diverso. Ele não pretendia retomar o ocularcentrismo, e sim explorar as potencialidades oferecidas pela libertação deste paradigma, efetivamente usufruir da queda do olho como "órgão da visão", que observa e aprisiona o homem e o mundo (JAY, 2017, p. 164-165). Para o autor, Bataille explorou essas novas possibilidades por meio das experiências de destruição, contaminação e violência, semelhantes à da vida nas trincheiras.

A primeira delas é a cegueira, o não-ver, que traz elementos autobiográficos, pois, como é amplamente conhecido, o pai de Bataille era cego, mas não é a impossibilidade de ver do aparelho ocular tomada como uma deficiência que o move. É sim a dimensão que figura em seu livro *A História do Olho*. O "olho" em questão não vê, não por carência ou cegueira, que é um atributo do que pode ver, mas sim por que é "destronado" da função de ver, desalojado de seu habitat e de seu lugar privilegiado na hierarquia sensorial. Assim, o olho de um pároco é introduzido no ânus e na vagina da personagem central, quando não é o ânus propriamente dito. Para Bataille, este olho é que não vê e, portanto, não sabe e não sabendo faz, usufrui, tem prazer. É, portanto, o olho que transgride e flui o excesso, tomado como liberto e não preso.

Em segundo lugar, e paralelamente, figuram o abjeto e o putrefato, e que são corriqueiramente aproximados do não-humano, e sim de algo bestial e animal, como as práticas sexuais abjetas, os fluidos corporais (urina, fezes, catarro, sêmen), e seus meios de emissão, em especial o ânus. Em tais termos, o autor nos recorda que essas ações e essas “coisas” não são animais, tampouco irracionais, mas partes, normalmente negligenciadas e propositalmente esquecidas, da situação humana. Ainda mais: que a verdadeira condição humana está nessas práticas e nesses elementos.

É a partir desta concepção que o autor vai destacar o *informe*, perante um olhar que sempre busca ver a forma, como marca do homem, de sua racionalidade e de seu apuro estético. O *informe* é o que contraria tudo o que se quer ser, mas que está sempre presente, a marcar os limites da razão, do raciocínio e do entendimento. É o que não pode ser entendido, pois desafia um universo que só tem sentido na forma, a qual, para ele, é invenção, artificialismo, busca por controle e, ao mesmo tempo, um esquecimento, um desaparecimento do que não é ou não se consegue dizer o que é. Nesse sentido, Bataille procura romper com este processo que tão ansiosamente procura organizar o mundo e convencer o homem de que o seu destino é a pureza e a assepsia – na sociedade, na moral, no sexo e no viver como um todo –, por meio de um olhar racionalizante (JAY, 2017, p. 174).

Esta base conceitual tão cara a Bataille em que também se inclui bases de um pensamento que repercute na arte, me instiga³⁵ desde o início da pesquisa por uma espécie de afetamento, pelo modo como concebo a minha relação com a arte, o contexto que vivo e, por consequência, a minha poética. Por isso a necessidade de trazer esta questão com mais aprofundamento nesta fase da pesquisa, afinal, por

³⁵ Tornou-se uma pesquisa paralela e proporcionou apresentações sobre Bataille e minha produção artística em seminários promovidos pelo grupo de pesquisa sobre estruturalismo e pós-estruturalismo da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, que possui um considerável e estimado grupo que estuda o autor nas áreas do conhecimento filosófico, artístico, sociológico, político, econômico, entre outros. Está relacionada, ainda, com minha outra formação como Bacharel em Ciências Sociais.

este estado que desaloja, que relaciono uma condição de *informe* à espessura da matéria em meu trabalho, por um desejo que ela seja por ela mesma uma visualidade que ponha em fluxo, sem uma formatação.



Figura 39: *Para Bataille - sobre o Informe*. Fotografia. 90x100cm. 2012.

Esta fotografia, em que o título comporta uma narrativa referencial, traz uma visualidade que remete a um paradoxo, quando a parte interior da massa crua se volta para as coisas do mundo, se mostra, ela está despida, enquanto a parte exterior, por sua camada superficial, aparentemente mais rígida, faz com que a massa esteja voltada para si mesma. Chamo-a, portanto, de indeterminada e incerta em virtude da transformação da própria matéria, bem como de sua capacidade de também transformar, o que, no recorte da imagem, enaltece sua contingência, cria uma dualidade entre matéria e não matéria, ideia desenvolvida a partir dos trabalhos apresentados neste capítulo.

Desta maneira, neste recorte, foi a partir da crueza da massa que se chegou a sua espessura, sendo essa o que se pensa como contingente de uma matéria concebida como *informe*, e na mudança de parâmetro para o virtual na busca por uma nova corporeidade que a ressignifique. Sendo assim, ainda resta pensar sobre qual a peculiaridade que está atrelada a todos estes indícios que possa ser pensada, como um retorno sensorial capaz de reverberar as potencialidades matéricas e plásticas da massa, quando transformada em virtual. É a ideia que se explora a seguir.

3 A IMAGEM TANGÍVEL

3.1 O Viscoso e as visualidades evocadas

Na crueza da massa, além do contingente da matéria *informe*, existe uma segunda particularidade que diz respeito à viscosidade da massa crua. A percepção sobre esta característica se deu, inicialmente, em meu processo pelo modo como a massa de aderiu às minhas mãos, e o fato de que não era tão fácil removê-la. Bachelard traz um trecho sobre a relação da mão com a viscosidade da massa de pão que expressa esta sensação perante a força do viscoso.

[...] a mão animada pelos devaneios do trabalho, envolvem-se. Vai impor à matéria pegajosa um devir de firmeza, segue o esquema temporal das ações que *impõem* um progresso. Isso porque ela *só pensa apertando*, sovando, estando ativa. Se não é a mais forte, quando já se enerva por estar vencida, atolada, enviscada, deixa de ser uma *mão*, mas um invólucro [...] (BACHELARD, 2008, p. 94).

Desta experiência vem a compreensão sobre a fisicalidade do viscoso, que se dá por uma relação tátil.

Uma segunda compreensão vem por visualidades evocadas pela literatura, o que ocorre por meio de um reconhecimento através dos sentidos e que auxilia o imaginário. Deste modo, para pensar o viscoso visualmente nas imagens fotográficas e nas imagens em vídeo, retorno à origem da pesquisa e por meio destes dois recortes a seguir.



Figura 40: Registro da performance *O Filho* na exposição *O silêncio que te escapa*. 2013.

Dos registros percebe-se como a massa contornou as mãos, parte do braço e ainda deixa claro que houve uma tentativa de passar por entre os dedos. Uma expansão ocorreu e fez com que porções mais densas cedessem à gravidade. É o que revela a camada mais baixa da massa, que mostra em suas fissuras os rastros de um deslocamento ocorrido.

É nesta parte da massa que se mostra interiormente que está o viscoso. “[...] nunca, sempre, eu, ninguém, velha lama a remover eternamente, agora é a lama, ainda a pouco era a poeira, deve ter chovido” (BECKETT, 1989, p. 125). O autor relaciona a lama ao sujeito central do texto. Ele se desfaz aos poucos. Em uma espécie de subcondição física ou mental com relação a si, aos outros e ao mundo. Um sujeito *inominável*, o qual, para o pesquisador em teorias literárias Fábio de Sousa Andrade, trata-se de uma “voz impessoal” (2001, p. 145) e que, por indícios narrativos e pelo suposto encontro da matéria sólida com a líquida, permite-me criar mentalmente uma “quase imagem” deste sujeito indeterminado.

Nesta gênese da lama anunciada por Beckett surgem questões que tomo como plásticas para pensar a matéria, já que há uma similitude entre a junção da poeira com a água que origina a lama com a matéria que se cria da mistura da farinha com o fermento e a água. Neste último livro da sua trilogia do pós-guerra ele

ainda nos traz visualidades que se criam na própria estrutura física do texto, quando aos poucos vai reduzindo seus parágrafos – por consequência, seus respiros –, até que eles sumam e tudo se torna um extenso corpo narrativo que, ao mesmo tempo, que o indetermina, também o retém, aprisiona-o. Como aquela mão em *O Filho* que, por ser uma imagem fotográfica, permanecerá presa na matéria.

O que se observa também em *Movediço*, 2012 – Figura 4 deste volume –, quando, no recorte fotográfico, a matéria prende em uma espécie de absorção do rosto que a sustenta. É mais um exemplo do momento preciso que deixa evidente um deslocamento da massa, no qual ela vai se aderindo, e ela só se adere por ser viscosa. Nesta série, o viscoso pode ser pensando como algo que se apropria das formas do rosto e que, diferentemente de um simulacro, não se semelha de fato com aquele rosto, e sim o altera, tornando-o um só corpo. Uma relação de pertencimento.



Figura 41: Josef Beuys, *Ação Nuremberg*. Sala com cantos recobertos de gordura e bombas de ar desmanteladas, 563x491x563cm. 1968. Fonte: BORER (2001, p. 98).

Em *Ação Nuremberg*, 1968, de Josef Beuys³⁶, um trabalho que constituía uma crítica ao nazismo, as bombas de ar envolvidas por uma espessa camada de gordura – matéria recorrente na obra do artista que lhe atribuí um caráter místico, por vias autobiográficas – foram detonadas dentro do espaço expositivo. Desta forma, fizeram com que a gordura se espalhasse desordenadamente, impregnando-se desde o chão até os espaços mais altos. O modo como se aderem as matérias viscosas parece estabelecer um apelo tátil, que, para mim, tanto na literatura aqui citada como nos trabalhos artísticos, evocam particularidades sobre o viscoso, ainda que os focos, do autor ou do artista trazidos, não revertam diretamente a este.

Portanto, pensando sobre o que evocam as matérias e seguindo uma linha material na arte, a *Arte Povera* – período histórico da arte Moderna que surge ainda com a influência de um clima de pós-guerra na Itália, tornando-se um polo oposto à arte produzida nos EUA, que pulsava com a *Pop Art* e o *Minimalismo* nos anos 1960 – é quem traz a matéria como uma presença capaz de produzir significados. Para Michael Archer, este é um desafio à ordem estabelecida:

A *Arte Povera* desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam poesia na presença dos materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado. O observador destas obras de arte, confrontado com o fato de sua existência, devia sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam (ARCHER, 2008, p. 93).

³⁶ Artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, fluxus, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas da segunda metade do século XX. Alistou-se na Força Aérea Alemã (Luftwaffe) na 2ª Guerra Mundial. Costumava-se dizer que a predominância de feltro e de gordura na obra de Beuys é devida a um incidente ocorrido na guerra: alvejado, seu avião caiu durante uma missão na Criméia e ele acabou sendo resgatado por tártaros; teria sido salvo ao ser tratado com ervas e recoberto por feltro e gordura. Não se sabe se essa história é verdadeira, mas agora ela já faz parte do mito que cerca a figura de Beuys. Ele nasceu em Krefeld, em 1921. Estudou na escola de arte de Düsseldorf de 1946 a 1951. Em 1961, ele se tornou professor de escultura na academia. Em 1962, Beuys conheceu o movimento Fluxus. Morreu em Düsseldorf de insuficiência cardíaca, em 1986. Fonte: <<http://josephbeuys.hotglue.me/>>.

Desde a Arte Povera, portanto, temos uma valorização da matéria pela sua presença física capaz de produzir sentidos e, ainda que Beuys não esteja inserido no movimento e estabeleça outras relações ao uso da sua matéria, não podemos desprezar o período e o contexto que todos estavam englobados: a mesma atmosfera do pós-guerra.

Arte Povera não pode ser distinguida de tantas outras correntes modernas. Pelo menos, a “presença física do material” continua a ser uma das bases essenciais em que os artistas souberam construir cada um o seu trabalho. É para alguns deles [...], que eles estabelecem as bases dessa linguagem material. Assim, convidando para uma abordagem fenomenológica real da percepção [...] (FRÉCHURET, 2004, p. 148).

Portanto, conforme Maurice Fréchuret, ao estabelecer uma linguagem material, a Arte Povera convida para uma abordagem real da percepção. Particularmente, vejo esta influência do contexto em que todos estavam envolvidos naquele período, em que grande parte da humanidade – especialmente a sociedade civil – vive uma espécie de esgotamento pela dor, pela perda e pela violência, que deixam chagas sociais, isso se reflete diretamente no que diz respeito às pessoas.

Identifico este esgotamento, expressado na literatura de Beckett e de Bataille, e expressado na Arte Povera e em Beuys, que são apenas alguns exemplos trazidos por uma aproximação de como a linguagem material parte de um retorno dos sentidos, talvez até de um autorreconhecimento, após traumas gerados, os quais podem ser pensados nos casos já vistos e que, de modo geral, parecem estar em busca de um corpo, e que podem estabelecer, assim, uma comunicação nestas referências que são muito caras a esta pesquisa sobre a condição da matéria.

Portanto, pensando em direção ao sentido, como percepção, eles podem remeter à uma sensação que está no meio, entre uma coisa e outra. Um não limite entre o material e o imaterial. Mas, se os sentidos relacionados ao corpo materializado se justificavam por sua presença, o que é feito do sentido em sua ausência?

Para Maurice Merleau-Ponty, referindo-se à *Fenomenologia da Percepção* e sobre a ideia de um corpo com sentidos predisposto a estímulos, não é possível separar o perceptor da coisa percebida e que, segundo este estudo, existem os estímulos objetivos e os subjetivos. O objetivo é o estímulo direto do sentido, enquanto o subjetivo, o estímulo indireto do sentido. Este segundo é o que interessa para esta pesquisa, pois ele vai orientar a reflexão e o trânsito do conceito fenomenológico para a compreensão sobre o viscoso da massa nas imagens fotográficas em vídeo.

Para o autor, o estímulo subjetivo se difere do objetivo por estar atrelado à uma sensação e, por isso, renuncia totalmente a definir a sensação apenas pela impressão pura. “Neste caso, portanto, 'o sensível' não pode mais ser definido como o efeito imediato de um estímulo exterior” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 29). Esta frase indica que algo está mediando a relação entre o perceptor e o que é percebido, o que, neste caso, é o sentido. E ainda indica que “o sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 84).

É possível apreender que a subjetividade do sentido abre uma possibilidade para que se perceba o corpo como um todo em si, pois ele é autônomo tanto no que tange às sensações, por ser do mundo, quanto no que se refere às outras coisas. Nesta direção, o autor nos faz entender o corpo como integrante no espaço, já que ele está neste lugar, para que seja possível um corpo pensado não por fragmentos perceptivos, mas pela sua completude e que, em si, codifica as percepções de tudo.

Não completamos apenas as relações entre os segmentos do nosso corpo e as correlações entre corpo visual e corpo tátil: nós mesmos somos aquele que mantém em conjunto estes braços e pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca. O corpo é, para retomar a expressão de Leibniz, a “lei eficaz” de suas mudanças. Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo. Aqui, os “dados visuais” só aparecem através de seu sentido

visual, cada movimento local sobre o fundo de uma posição global, cada acontecimento corporal, qualquer que seja o “analisador” que o revele, sobre um fundo significativo em que suas ressonâncias mais distantes estão pelo menos indicadas e as possibilidades de uma equivalência intersensorial está imediatamente fornecida. O que reúne as “sensações táteis” de minha mão e as liga às percepções visuais da mesma mão, assim como as percepções dos outros segmentos do corpo, é um certo estilo dos gestos de minha mão, que implica um certo estilo de movimento de meus dedos e contribui, por outro lado, para uma certa configuração de meu corpo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 208).

A partir da ideia de que o corpo interpreta a si mesmo, a pesquisa tenta elaborar como se dão os sentidos, quando a corporeidade da massa está “presa” às imagens. Como é possível ressignificar este corpo, quando a coisa percebida é digital?

Por meio do viscoso busco uma possível resposta para a ressignificação desta matéria na imagem. Por consequência, e metaforicamente pensando, é possível atribuir ao viscoso o retorno da corporeidade da massa na imagem, a partir dos sentidos que são evocados por seu caráter, os quais reconheço no vídeo *Hérnias*³⁷, 2016.

³⁷ Disponível em: CD anexo no final deste volume (versão arquivo: MP4).

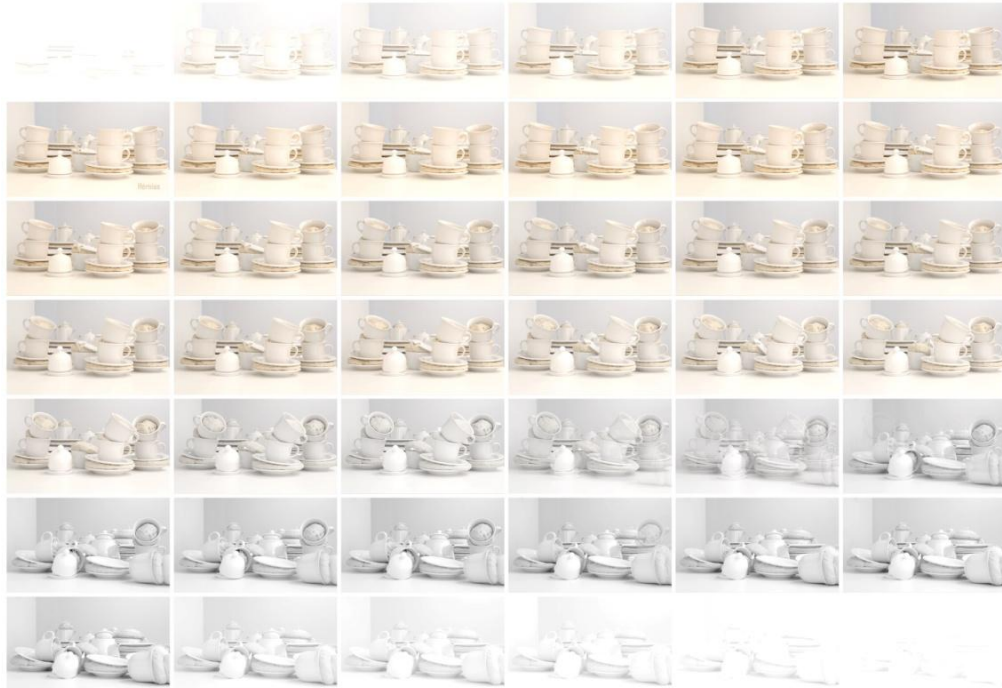


Figura 42: Frames de: *Hérnias*. Videoarte, 4min36s, cor - s/áudio. Imagens: Adriani Araujo - Geovani Corrêa. Edição: Geovani Corrêa. 2016.

No vídeo, as louças que já figuraram em outros trabalhos, estão aglomeradas como habitualmente as guardamos após o uso. Nesta realocação, busco uma espécie de olhar que cria quase uma paisagem. Diferentemente da maioria dos meus vídeos, a filmagem é fixa, e são os movimentos que guiam uma narrativa atrelada ao título³⁸, que faz menção a uma parte do corpo que se dilata e, assim como a massa, desarticula o seu entorno, pois o crescimento da massa rompe em parte com a passividade dos objetos, quando desarticula a posição inicial das louças. O silêncio torna-se um elemento que salienta a decomposição lenta da cor até que a imagem se apague.

A massa protagoniza. É nela que depositamos em grande parte nossa atenção. Não fosse sua crueza, as coisas estariam imóveis, duras, fixadas em si. As

³⁸ Hérnia - s.f. 1 PAT massa circunscrita formada por um órgão (ou parte de órgão) que sai por um orifício, natural ou acidental, da cavidade que o contém 2 p. ext. excrescência, saliência (HOUAISS, 2001, p. 1520).

porções entre as louças crescem cada uma em seu ritmo, e quando as quedas começam, percebe-se que a massa se integrou em parte às louças e que, por isso, deixou também partes suas naqueles pequenos continentes.

A condição da massa que faz alusão a um corpo indeterminado, cansado, que nos remete às propriedades do viscoso, o que, metaforicamente, está implícito na literatura de Beckett, por uma percepção que pode lhe ser atribuída. Isso se difere da literatura de Nuno Ramos³⁹ que, de um modo geral, é indicada por uma forte influência do seu trabalho artístico em que a matéria está atrelada à transitoriedade, e nesta condição, sua literatura e seu trabalho plástico se integram.

Há no boneco de piche uma característica que me atrai – a de que tudo gruda nele, como se aceitasse o corpo alheio no seu, integrando-o a si, sem receio. O mesmo é claro se passa no pântano [...], superfícies pantanosas, nem líquidas nem sólidas, que tragam o que se aproxima delas (RAMOS, 2008, p. 52).

No universo transitório da matéria em Nuno, este trecho do livro do artista traz características muito próprias do que seja o viscoso: um algo que não repele o outro, e sim que se adere, que se integra, que tem uma visualidade que é alterada, quando a matéria viscosa se impregna às partes.

O teórico e crítico de arte Rodrigo Naves tece relações entre outro trecho do livro *Ó* e um trabalho em vaselina de Nuno. O crítico atribui a ele, “a palavra torta”, pois, para Naves, o escritor devolve a palavra para o campo movediço pela ausência de artigo definido.

Num texto literário ainda inédito, “Ó” – novamente a palavra torta – ele escreve: “a matéria, o nome encobrindo a matéria, a matéria, o grito áspero da matéria”. E não foi por outra razão que em algumas de suas instalações

³⁹ Nasceu em 1960, em São Paulo, onde vive e trabalha. Formado em filosofia pela Universidade de São Paulo, é pintor, desenhista, escultor, escritor, cineasta, cenógrafo e compositor. Começou a pintar em 1984, quando passou a fazer parte do grupo de artistas do ateliê Casa 7. Como escritor, publicou *Cujo* (1993), seu primeiro livro, entre outros. Recebeu em 2009, o Prêmio Portugal Telecom de Literatura por *Ó*. Fonte: <<http://www.nunoramos.com.br/portu/biografia.asp>>.

anteriores ele plasmou nas paredes textos feitos com vaselina: à simples dimensão gráfica das letras se superpunha um elemento viscoso que insistia em reatar os signos às matérias que designavam (NAVES, 2006, s/p).

O que nos faz pensar que o viscoso não pertence a uma natureza disfarçada, mesmo que a presença seja tênue, ela se faz ver. Como Naves nos traz: o viscoso reata, portanto, os signos às matérias, o que podemos observar em *Vaso Ruim*. A vaselina primeiramente é depositada no interior do vaso que, na sequência, é quebrado pelo próprio artista, o que me remete a uma ressignificação do ditado popular *vaso ruim não quebra fácil*.



Figura 43: Nuno Ramos. *Vaso Ruim*⁴⁰. Cerâmica e vaselina. 100x60x60cm. 1998. Fonte: SARDENBERG (2010, p.181).

⁴⁰ Esta obra de Nuno Ramos também é por mim citada no TCC na graduação em Artes Visuais, porém, com outro enfoque que perpassa o comportamento da matéria.

Com a ruptura da superfície do objeto, a vaselina se reacomoda nos espaços internos e externos. Porém, uma parte considerável permanece aderida à cerâmica ou, como nos remete o texto de Nuno, *aceita um corpo alheio no seu*. Aproximo ao vídeo pelo viscoso, mas também pela desestabilização das louças mesmo que isso ocorra de modo induzido pela massa, que acaba com a inércia própria destes objetos.

Deste modo, pode-se pensar que o viscoso tem uma particularidade ativa, portanto, e retornando a Merleau-Ponty, pode ser um estímulo para que o corpo interprete a si mesmo, por ser integrante no espaço, mesmo que no espaço virtual no meu caso específico. A maneira com que a matéria se adere não possibilita que sensorialmente possamos separar a coisa percebida do sujeito que percebe, o que não se refere apenas ao viscoso, pois isso também se deve à sua espessura, ou seja ao corpo que se apresenta.



Figura 44: Eliane Prolik. *Lívidos*. Instalação no antigo Moinho Central, SP. Placas de chumbo e massa de pão crua. Dimensões variáveis. 1997. Fonte: PROLIK (1997, s/p.)

O que se observa em *Lívidos* da artista Eliane Prolik⁴¹. Ainda que se trate de uma instalação, ele nos traz o corpo viscoso da massa e sua espessura. Este trabalho dialoga entre o perene e o efêmero, atrelado ao espaço de uma fábrica abandonada por tempos e que, por isso, tornou-se moradia de desabrigados e ponto de marginais e de prostitutas. Seguindo estas relações, ele apresenta algo próximo de leitos de morte, faz referência ao corpo que se deteriora e traz uma crítica social a favor dos que vivem à margem, com uma certa ironia, devido a ser o local que produzia a matéria-prima para fazer o pão. Na viscosidade encontra-se uma visualidade que remete a um corpo metafórico que se esparrama e se esvai, que, para Nelson Brissac Peixoto, Coordenador e Curador da ocupação, traduz-se por significações profundas.

Neste lugar em que se abandonou a produção do alimento essencialmente ligado à vida, Eliane Prolik ergue uma encenação escultórica de um ritual de morte. São vários leitos de chumbo, sobre os quais se encontram porções de massa de pão. Como matéria orgânica, o pão apresenta viscosidade, fermentação, crescimento, solidificação e por fim o esfacelamento à pó, dotando-o de significações profundas. [...] Sua condição amorfa testemunha o abafamento da luz, o silêncio, a ausência de vida (PEIXOTO, 1997, s/p).

Nesta relação entre trabalhos, é a matéria viscosa novamente que faz as ligações entre os meios, e não se diferencia da presença em *Hérnias*, que incita um corpo alterado, assim com em Beckett, subjetivamente, por um corpo que perece diante da precariedade em que vivia a personagem principal em *Malone Morre*, que evoca uma transformação pela fusão do sujeito e do lugar em que seu corpo se encontra. Tal, de algum modo, também está em *Lívidos*. “Meu corpo não consegue se decidir ainda. Mas eu fantasio que ele pesa cada vez mais no colchão, se achata e se derrama” (BECKETT, 1986, p. 29). Neste caso, e por uma leitura muito

⁴¹ Nasceu em 1960 em Curitiba (PR). Escultora. Frequenta o curso de artes plásticas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, entre 1978 e 1981. Também cursa filosofia, entre 1980 e 1982, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Em 1985, viaja para a Itália, onde estuda com Luciano Fabro, artista ligado à Arte Povera, na Academia de Belas Artes de Brera, em Milão. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9614/eliane-prolik>>.

particular, existe um apelo do viscoso por algo que muda em virtude de uma nova espessura que se cria do sujeito com o colchão, um apelo por um novo corpo que já não reconhece mais seus limites.

Assim como os pares da arte dos quais vamos nos aproximando lentamente e conforme o percurso que seguimos, a literatura colabora significativamente em meu processo. Especialmente por estes encontros literários e das metáforas atribuídas pelos autores – sobre sujeitos indefinidos e matérias transitórias –, que a aproximação à massa crua se dá por meio das visualidades que se criam e que a mim evocam supostas viscosidades.

Nesta comunicação visual também incluo a descrição sobre o viscoso realizada pelo pensamento do filósofo Jean-Paul Sartre. Da mesma maneira, ela me instigou no início da pesquisa, mas por um viés plástico, decorrente do modo como o autor se refere, pois imediatamente relatei com as literaturas aqui citadas, e por uma espécie de tradução da sensação pessoal da massa quando se adere em minhas mãos, quando a estou produzindo. Portanto, trago o viscoso segundo Sartre por uma visualidade também evocada, e não puramente pela essência do ser a que se destina o termo no ensaio de ontologia fenomenológica *O Ser e o Nada*.

Vejamos: “[...] é uma fluidez que me retém e me compromete; não posso deslizar pelo viscoso, pois suas ventosas retêm, ele tão pouco pode deslizar sobre mim, mas me agarra como uma sanguessuga” (SARTRE, 2013, p. 743).

No texto de encerramento do livro *L’informe*, intitulado *O Destino do Informe*, Rosalind Krauss, faz referência a este trecho⁴² que me motiva. Neste caso, refere-se à essência do ser que é estudado pelo autor no ensaio. Mas, ainda assim, podemos extrair uma plasticidade implícita.

⁴² Originando-se, como é o caso, do projeto sartreano de basear a psicanálise numa fenomenologia do abjeto, o desejo de reunir as formas da matéria como condições ontológicas (“De qualidade como reveladora do ser”) passa a relacionar o escopo metafísico do viscoso com o modo pelo qual o sujeito autônomo é comprometido por essa substância [...] (KRAUSS, 1996, p. 227). Krauss faz uma aproximação entre a concepção de abjeto da filósofa, e psicanalista Julia Kristeva, sobre o viscoso de Sartre.

[...] análise sartriana do viscoso, do que não é nem líquido nem sólido, mas em algum lugar entre os dois estados. Lenta resistência da fluidez da água “é viscosa, a agonia da água”, escreveu Sartre – algumas das qualidades sólidas pode ser o de infiltração – “uma vitória emergente do sólido sobre a taxa de fluxo de líquido” – mas não tem resistência de sólidos; [...], liga-se a eles, compromete-os, é “dócil”. Sólidos, argumenta Sartre, são como ferramentas, eles podem ser apreendidos e depositados assim que tiverem terminado seu uso. Mas a sucção viscosa e enganadora de uma sanguessuga [...], parece conter uma forma específica de possessividade. É, escreve Sartre, “a vingança do em-si” (KRAUSS, 1996, p. 225 - 226)⁴³.

Podemos perceber que o viscoso no sentido plástico da palavra tem adjetivos que se aproximam e que, na leitura de Krauss, ele se torna uma espécie de poesia em que a decomposição dos estados físicos conduz à percepção sensorial. Entretanto, Georges Didi-Huberman traz o viscoso e alguns pontos similares aos de Krauss, por meio de uma análise entre a cera usada em esculturas e o viscoso de Sartre. Porém, diferencia-se da autora por trazer uma análise que não foca na essência do ser, e sim na essência dos materiais instáveis e de como eles se comportam.

O viscoso se revela essencialmente (pouco definido), porque sua fluidez existe em câmera lenta; há uma espessura em sua liquidez. A cera provavelmente não possui a aderência viscosa típica de mel ou do piche. Sem dúvida, ela não tem a força de uma “ventosa” ou “sanguessuga” que Jean-Paul Sartre inclui à essa variedade [...]. Mas o objeto de cera – durante sua fabricação e na fenomenologia de seu conhecimento aproximado – exhibe aquela estranha composição de plasticidade e uma viscosidade que faz com que “em todo lugar escorregue e seja em qualquer lugar semelhante” e o estabelece como uma “instabilidade fixa” e uma “substância entre dois estados”. O objeto de cera mostra a ambivalência de um “fluxo espesso” que Sartre menciona em relação aos materiais viscosos em geral: uma “resistência visível” e a possibilidade de “espalhar” e “achatar novamente”. Possibilidade de uma “aniquilação que para no meio do caminho”. É por isso que a cera, mais do que o mel ou o piche, foi tido com o valor de uma memória assombrosa, uma ameaça, um pesadelo, uma metamorfose. É por isso que pode ser um material “que me resgata e me compromete” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 154-155).

⁴³ Tradução do texto original em francês, pela autora da dissertação.

Destas premissas acerca do viscoso e de como ele é compreendido a partir da crueza da matéria e pelos sentidos, amparado por referências que motivam esta compreensão, nos dirigimos ao que chamaremos de final deste volume, pois o que tange a pesquisa neste processo de produção e de pesquisa artística continuará com aberturas para as novas possibilidades que surgirão. Desta maneira, dedica-se a última parte para uma reflexão do que seja o viscoso na imagem fotográfica e o que seja o viscoso na imagem em vídeo. Busca-se, assim, ressignificar a corporeidade da massa nas imagens.

3.2 Impermanência ↔ Permanência a condição do viscoso na matéria

Neste ponto, chega-se a um entendimento: nos pensamentos que perpassam esta pesquisa sempre surge uma dualidade. Provavelmente, ela decorre em virtude do fluxo que pode estar atrelado, primeiro, à condição *informe* da matéria por sua contingência e transitoriedade, e, segundo, à condição viscosa pelas ideias de uma relação visual sobre a impermanência⁴⁴ e a permanência⁴⁵.

Esta dualidade na matéria viscosa leva a dois caminhos relativos à percepção. O primeiro deles é reconhecível na imagem em movimento do vídeo, justamente pela temporalidade e a qual atribui-se um estado visual de impermanência. O segundo deles tem uma relação visual com o recorte fotográfico, o congelamento da imagem à qual atribui-se uma situação visual de permanência. Pensaremos sobre os vídeos primeiramente.

No vídeo *A Calha*⁴⁶, a metáfora do nome foi um início para pensar este trabalho. Usualmente, o termo *calha* está atrelado a um modelo de cano com grande

⁴⁴ A semântica informa: “*Impermanência*: s.f caráter, qualidade ou estado de impermanente. ETIM im-+permanência ‘condição do que não dura, do que é instável’ (HOUAISS, 2001, p. 1580).

⁴⁵ A semântica informa: “*Permanência*: s.f. 1 ato de permanecer 2 estado, condição ou qualidade de permanente; constância, continuidade, firmeza” (HOUAISS, 2001, p. 2192).

⁴⁶ Disponível em: CD anexo no final deste volume (versão arquivo: MP4).

diâmetro, que é aberto e, por ter este formato, cria uma espécie de vala ou sulco. Por esta particularidade, a calha torna-se uma receptora da água em telhados de arquiteturas diversas, unicamente para conduzir o fluxo da chuva a um determinado lugar de escoamento.

Um espaço receptor que não pode conter, cujo fluxo da massa se dá pelo escoamento, remete à condição da matéria que, por sua instância transitória, desloca-se entre espaços, expande-se e ultrapassa os limites que lhes são fisicamente impostos, mas deixa, ainda assim, o seu rastro com uma pequena quantidade de matéria que se gruda ao objeto por sua característica viscosa.

Com um pouco mais de quatro minutos, *A Calha* faz a interlocução entre um objeto cerâmico que representa uma mão e um recorte da ação de duas mãos de uma mulher em movimentos leves. No vídeo, este objeto cerâmico comporta uma porção de massa crua que escorre em parte pelos lados e por entre os dedos, enquanto as mãos em ação buscam pegar a suposta chuva que é insinuada por porções de farinha de trigo que caem sobre elas. O som da farinha quando toca o chão é igualmente capturado e faz menção ao som da chuva.

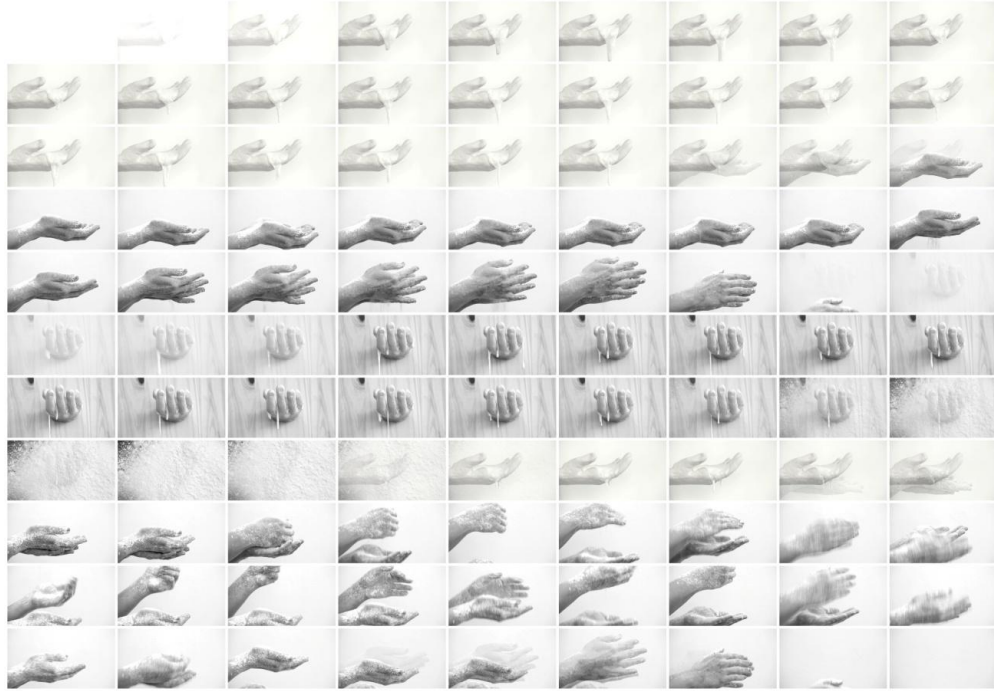


Figura 45: Frames de *A Calha, In Memoriam*. Videoarte, cor/áudio, 4min20s. Ação: Adriani Araujo. Captação e edição: Geovani Corrêa. 2017.

Em diversas situações, meu trabalho traz ou indica o interior da casa. Porém, em *A Calha*, é ao exterior da casa que recorro e é com ele que busco partilhar desta experiência, vinda da simplicidade da memória tátil infante e de um gesto espontâneo, que era o tocar a chuva que caía, em uma espécie de prova, para então saber, se a chuva estava mansa e, se assim fosse, libertar todo o corpo para recebê-la. Ainda nesta memória, a prova final era o banho na calha, que já não suportava mais toda água que escorria do telhado. Esta água escoava veloz pela mão, tamanha urgência do fluxo em movimento. Uma mão adulta⁴⁷ auxiliava as mãos daquela infância em descobertas a desafiar o peso contínuo daquela linda cascata que se formava na lateral direita da casa.

⁴⁷ Refiro-me ao irmão mais velho, quem me inaugurou nesta experiência infantil. Este vídeo, que já estava editado, foi exposto pela primeira vez na Pinacoteca do IA – UFRGS, um mês depois de seu falecimento.

Ao que parece, a ação nasce de um hábito. Recolher, tocar, guardar. E, no que tange à casa, parece um ativar da memória, por ser o lugar que nos abriga no imaginário da casa. Existe um inconsciente agindo na intimidade dos espaços ou não espaços, construídos tanto pelo artista, na produção do sentido, quanto pelo espectador, pertencente àquilo que sua memória constrói e seu corpo apreende.

O vídeo sugere um lugar externo, um lugar que comporta, mas, ao mesmo tempo, deixa escapar. As mãos tentam metaforicamente segurar o que não consegue conter por completo. No vídeo, ainda que com a sobreposição das imagens por certos momentos, a matéria se esvai e neste dilema ocorre a dispersão da matéria de característica fugidia e que gera uma espécie de memória ativada pelo tato, pois o tato é um meio que pode subjetivamente conter. Para a pesquisadora Patrícia Castello Branco, a imagem digital não é apenas um meio de expressão, mas um grande aporte nos arquivos da memória destes processos.

Explora-se o que é, ou em que é que consiste, essa fisicalidade que faz uso da tecnologia. Mediada por imagens sintéticas digitais ou analógicas, a memória, a consciência e a percepção distanciam-se do 'real' e centram-se apenas na percepção subjetiva do eu individual da máquina física, principalmente nas suas respostas, necessidades, captações e estimulações mais diretamente físicas e corporais (CASTELLO BRANCO, 2013, p. 513).

A autora nos faz pensar, portanto, que a percepção subjetiva neste caso se dá por uma relação com a massa crua e viscosa que nos vídeos cria uma situação de impermanência, pois neles temos o movimento da matéria. Ainda que essa sensação não seja em tempo real, quando passa uma aceleração na imagem, ainda assim, o que captamos é uma presença instável da matéria, que se ressignifica em virtude de sua característica viscosa e sua espessura que nos toca pela memória por vias desta “tatilidade virtual” e que é ativada pela condição háptica, neste caso do nosso olhar. Portanto, a impermanência é pensada pela movimentação e pela instabilidade da matéria viscosa capturada, a qual pelos registros e por ser vídeo

pode conter o fluxo e, assim, evidenciar certas particularidades, a exemplo do viscoso e sua plasticidade, o que podemos observar no vídeo a seguir.

Pode-se fazer uma aproximação pela viscosidade com o vídeo *Tônus* (2012), do artista Rodrigo Braga. Este trabalho apresenta-se em três partes: ações do artista com animais, dele agindo com o espaço, e o próprio espaço. Meu foco converge para a situação em que ele atua junto com um caranguejo, um amarrado ao outro por uma corda. Trata-se da primeira parte do vídeo intitulada *Tônus 1*, em que o artista trava uma tensão entre sua mão e o animal.



Figura 46: Rodrigo Braga. Frames de: *Tônus 1*. Vídeo 8min51s, cor, estéreo, HD, 16:9. 2012. Fonte: <<http://www.rodrigobraga.com.br/filter/2012/Tonus>>.

Notam-se os extremos. Parece haver uma ameaça iminente de um para o outro. Existe o contato, como se fosse uma luta por medição de forças, em uma espécie de arena de lama. Os dois estão no chão de lodo e a tutilidade aqui expressada nos conta sobre a materialidade deste solo molhado, que é o habitat do caranguejo e que provavelmente faça a mão do artista deslizar sobre o viscoso que vai aderindo-se, criando outra camada sobre a sua pele, o que também acontece com o caranguejo.

O enfrentamento se difere de uma caça normal nos mangues, em que o animal é pego por trás para não ferir o caçador com suas garras. Rodrigo Braga se põe de frente e, por vezes, tem seus dedos agarrados pelo animal. Mas a mão do artista é a que pega e a que contém. Diferentemente de *A Calha*, a mão tenta conter

ou deixa ir, este suposto habitar não fala da fixidez. Em Braga, vemos uma mão ativa que tenta domar, prender. Não se sabe ao certo se seria o desejo de domesticar o animal ou o de sentir-se o próprio animal. O corpo do artista se relaciona com o lugar pela lama e desta experiência corpórea provocada pela fusão dos elementos, mesmo que metafórica, cria uma desconstrução da forma como o corpo compartilha e se contamina com o todo, a partir de um lugar que não é propriamente o seu.

Observa-se que, nos dois casos, é a mão que subjetivamente experimenta. Ela protagoniza, quando quer ser continente ou quando se impregna com as matérias viscosas. Cria ainda, para mim, uma comunicação visual partilhada pela lama, a velha lama de Beckett, ou do terreno pantanoso e movediço de Nuno Ramos.

A partir do viscoso percebem-se algumas referências a Mello que remetem ao conceito das extremidades dos vídeos acerca das interconexões dos elementos de um mesmo organismo. Ela os analisa, pelo que chama de *três pontas extremas do vídeo*.

[...] a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento. São procedimentos criativos observados a partir da estética contemporânea que proporcionam, com isso, um sistema de leitura mais aberto e generalizado ao vídeo. [...] sem necessariamente encerrá-lo no âmbito da comunicação audiovisual (MELLO, 2008, p. 31).

A impermanência também pode ser pensada em *Tônus*, pois a lama estabelece um fluxo, ela se altera conforme os movimentos e se modifica assim como modifica os corpos que estão em contato com ela. O incorpóreo da imagem possibilita esta passagem pelas sensações, em um processo perceptivo que retoma e reconstitui um corpo e sua materialidade atribuída, ainda que subjetivamente. Castello Branco nos remete a um pensamento que tange a conexão do corpo com sentidos que se relacionam à imagem tecnológica.

A grande mudança pode ser resumida no facto de o conceito de imagem como entidade autónoma, distante e separada, desaparece para dar lugar a um ideal de espaço envolvente. As novas imagens e as novas formas de arte retiraram a imagem da tela e a jogam principalmente com a ideia de vivência, de ambiência, de envolvência e de textura, mas também de perturbação sensorial através da introdução de *inputs* das mais variadas origens e natureza: imagens fotográficas, imagens digitais, cinema, ecrãs de variadas formas, sons texturas e até cheiros substituem o próprio objeto visual. O que parece estar em causa é o agenciamento das sensações, não exclusivamente visuais, mas tendencialmente hápticas. Os sentidos são abalados, questionados, surpreendidos nas suas coordenadas espaço-temporais que, por sua vez são desestabilizadas ou reconfirmadas, alteradas e reconstruídas através do sentido da visão, do tacto, do cheiro, do equilíbrio. Transformação, instabilidade são o emblema desta nova ordem perceptiva (CASTELLO BRANCO, 2013, p. 495)⁴⁸.

Neste sentido, falar em háptico é referir-se a um sentir através da imagem que estimula certas tatilidades, como trata Merleau-Ponty sobre um corpo que interpreta o outro. É por este meio que, subjetivamente, tocamos as imagens e a ela atribuímos uma capacidade corpórea.

O que também pode sugerir o vídeo *Casa Velha*⁴⁹. Ele traz uma narrativa mais complexa, que se constitui por camadas que relatam aos poucos indícios de uma vivência. Diferentemente de *A Calha*, que traz uma circunstância específica, este segundo trabalho percorre um ciclo que recorre a variados meios de dar a ver a imagem. A fotografia também figura no vídeo por relações de extremidades que apresentamos a partir de Mello.

Ao encontrar as fotografias da casa da família, datadas em 1980, ano que nos mudamos para a cidade de Pelotas, no sul do Brasil, surgiu uma necessidade de obter mais informações, depois de vinte e quatro anos sem contato com este lugar. Foi pelo *Google Maps* que reencontrei a casa que era de meus avós paternos, imigrantes uruguaiois, e que, posteriormente, foi comprada por meu pai após os dois falecerem.

⁴⁸ Texto originalmente editado em Portugal, conforme a grafia corrente naquele país.

⁴⁹ Disponível em: CD anexo no final deste volume (versão arquivo: MP4).

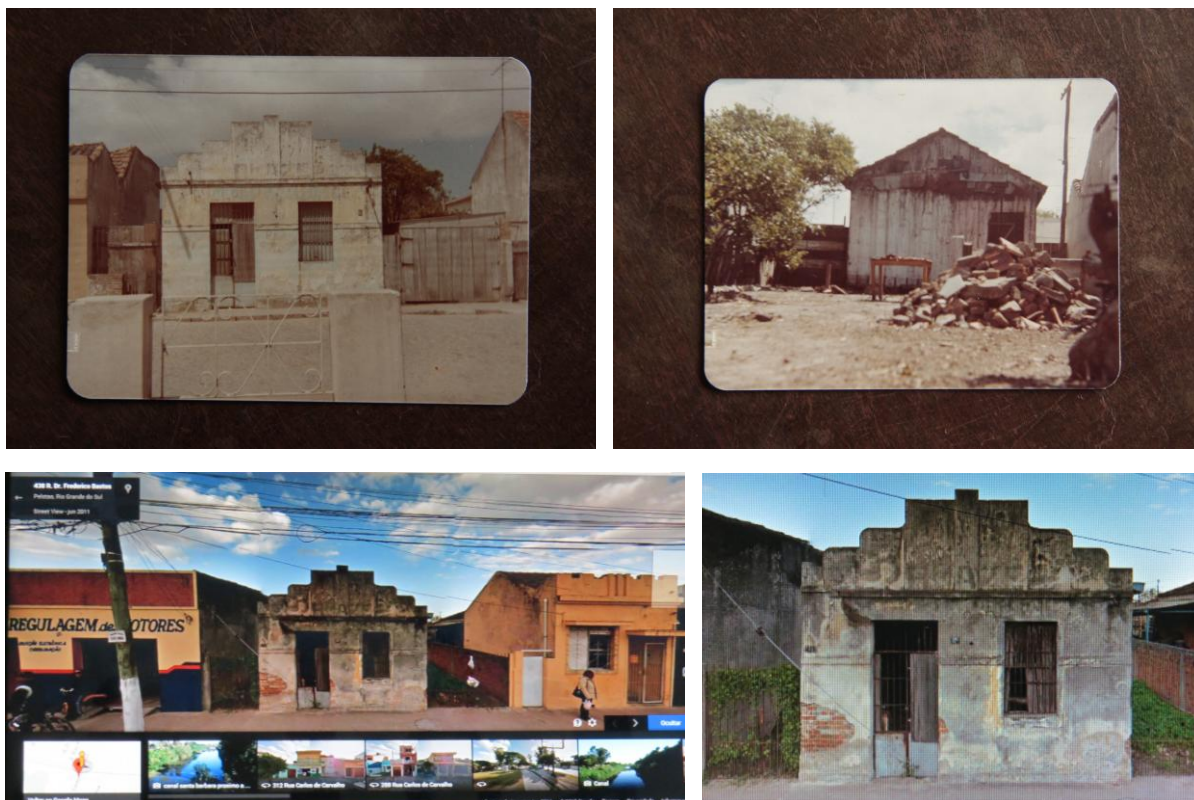


Figura 47: Fotos da Casa Velha da década de 1980 (superiores).

Figura 48: Imagens na rede pelo *Google* - A casa 24 anos depois (inferiores).

Nós a chamávamos de casa velha, pois ela já não desempenhava a função de moradia há muitos anos. Morávamos a duas quadras de distância dela, que se localizava bem próxima aos trilhos, onde até hoje passa o trem. Ela era usada como depósito de coisas sem uso e ali existia uma imensa horta que nos abastecia que era cultivada por meu pai, com o auxílio de toda a família. A imagem do *Google* ainda preservava as grades na porta e nas janelas. Porém, esta informação não trazia certeza de que a casa ainda existia, já que a imagem do *site* não era atual.

A decisão de retornar aquele lugar e de filmar a casa foi o impulso para fazer o vídeo, devido ao modo que este reencontro foi afetado pelos sentidos, o que, por consequência, afetou também a filmagem e os registros. Quando lá chegamos, encontramos uma casa desolada, lacrada e muda. Casa sem abertura vira túmulo.

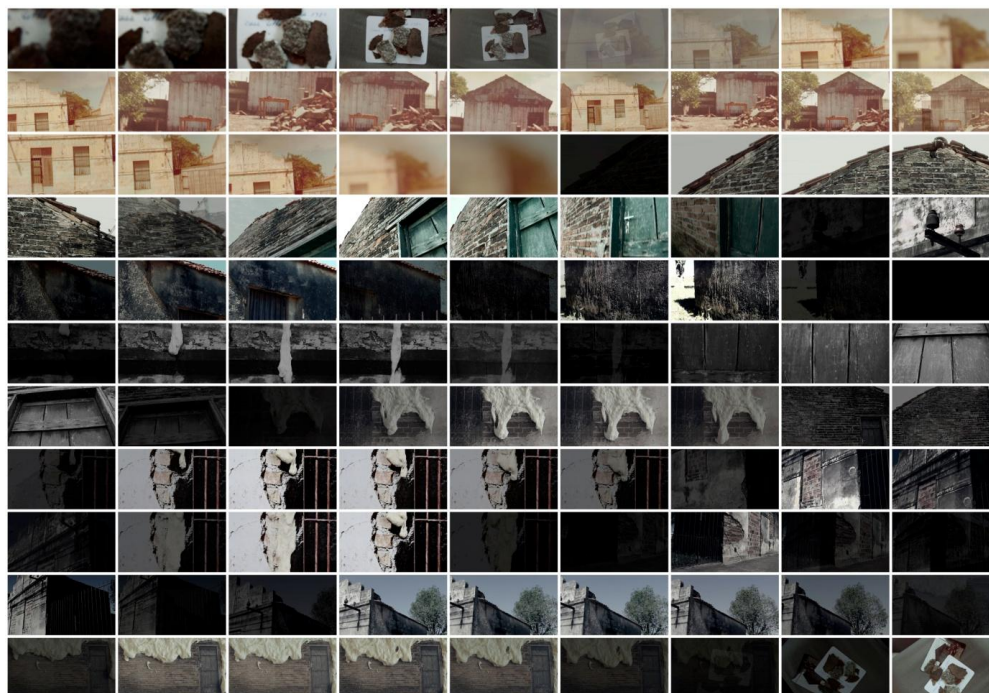


Figura 49: Frames de: *Casa Velha*. Videoarte, 8min55s, cor/áudio. Sons e Imagens: Adriani Araujo - Geovani Corrêa. Edição: Geovani Corrêa. 2016.

Esta parte do processo inicial é significativa para poder chegar ao trabalho final, em que as camadas destes distintos tempos se encontram. Em *O Tempo Passa*, Virginia Woolf narra sobre uma casa abandonada, casa esta à espera da chegada de alguém da família: “[...] ela precisaria ser cuidada – certamente precisaria. Tinha ficado ali todos estes anos sem uma única alma” (WOOLF, 2013, p. 37). Este sentimento de perplexidade ao encontrá-la muda e *sem uma única alma* foi uma espécie de cumplicidade minha em relação ao abandono.

“A casa foi abandonada; a casa foi deixada sozinha. Foi abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grãos de sal seco, agora que a vida a deixara” (WOOLF, 2013, p. 41). Tocar as paredes da fachada foi o ato de retornar àquela época de vivência. A fachada ainda comportava texturas que a memória compreendia. A frente estava aquecida pelo sol intenso daquele dia. As paredes laterais e a dos fundos eram gélidas e exalavam o cheiro úmido que

delatava mais uma vez, o abandono. Era impossível para mim não a relacionar com a literatura de Woolf. Algumas vegetações cresciam nas paredes e a porta dos fundos conduzia o olhar ao longe, feito os trilhos do trem, logo ali ao lado. Extraí da casa fragmentos da parede e da antiga tinta e guardo-os no estúdio como relicários desta experiência.



Figura 50: Fragmentos da parede e da antiga tinta da casa.

Casa Velha faz, primeiramente, um diálogo entre as imagens das fotografias analógicas, que foram filmadas sobre meu colo, com as imagens gravadas que mostram a casa atualmente. Nas fotos, as aberturas anunciam ainda uma funcionalidade, a árvore imóvel faz a contraposição com a imagem da casa atual, pois nesta sequência a árvore se move. Porém, a casa está anulada em sua função pelos tijolos que lacram as suas aberturas. Estas duas distintas apresentações das imagens relacionam este atravessamento dos tempos narrados.

Os sons fortalecem esta comunicação com o espaço e a memória. A enxada a se chocar com a terra. As notas desregradas de um violino soam em ascendência, não existe uma cadência, mas existe uma comunicação. São estes sons que

direcionam para uma terceira apresentação de fotografias que foram tiradas no dia da filmagem e, depois, foram impressas. São de lugares onde se criaram fendas provocadas por rachaduras ou pelo desprendimento do reboco, deixando os tijolos à vista. A parede dos fundos da casa, que antes era recoberta por madeiras, agora encontra-se nua e perdeu com o tempo o restante das peças⁵⁰, que estendiam a arquitetura mais ao longo do terreno.

Os silêncios esparsos no vídeo são rompidos aos poucos pelo apito estridente do trem. Sobre as imagens impressas das fendas nas paredes entra em cena a massa de pão, que escorre. Ela se adere em partes e sugere uma tentativa de reconstituição daquelas rachaduras. Uma ação que recria o espaço, talvez uma situação de reparo com esta casa que, no decorrer do vídeo, é reinventada, a partir da massa que também se reinventa nesta tentativa de restituir as paredes.

É pela massa e sua viscosidade que temos uma presença ativa que corporifica em virtude de sua impermanência, que a movimenta e nos aproxima ao corpo da matéria. Metaforicamente, esta ação de recobrir os tijolos é uma maneira de poder tocá-la para sempre, para que não fique mais em seu próprio silêncio.

O vídeo *Casa Velha* possibilita uma narrativa, assim como a casa de praia que Virginia Woolf nos relata, que tem uma voz própria. Esta casa que perece é em parte recoberta pela massa, que por ser viscosa, a ela se adere e, em uma inversão, parece que toma o lugar do perece. A filósofa Christine Buci-Glucksman, especialista na estética do efêmero, traz à tona que o efêmero instaura um terceiro tempo que, para ela, é um tempo sem semelhança, o que mais uma vez colabora com as reflexões aqui apresentadas.

Assim, o efêmero não se reduz ao presente sacralizado de nossas sociedades. Para isso, implica uma espécie de captura-recepção do tempo, de suas pequenas modulações que animam o presente, sua tonalidade

⁵⁰ Todo o restante da casa era em madeira. Por ser construída acima do chão, sustentada por madeiras, fazia o assoalho ranger. Resta somente esta parte da casa em alvenaria que comportava, em sua origem, o armazém dos meus avós.

ortogonal, seu “matiz” e recriam seus passos e fragilidades. Esta arte de atenção e espera, pode dar origem a uma “estética” que não seria mais uma ciência de julgamento ou uma história do espírito, mas sim um contra-interrogatório de sensibilidades, uma *aisthesis*⁵¹, sempre subestimada apenas por um proveito da visão e da pureza. Então, o efêmero seria um terceiro tempo irredutível ao tempo cíclico ou ao tempo linear, um tempo “não assemelhado” [...] (BUCI-GLUCKSMAN, 2006, p. 51).

Esta ideia que a autora nos traz vem em auxílio para fortalecer o trânsito do material para o virtual, visto que ela relaciona o efêmero com o tempo e o virtual. Neste sentido, apresenta que “[...] nada morre e que tudo sobrevive, já que a duração 'contrai' todos os planos virtuais-passados do presente que podem atualizar-se sempre, até o ponto de que aquela é a coexistência virtual do passado e do presente” (BUCI-GLUCKSMAN, 2006, p. 43). Acrescentando, ainda, que: “[...] se tudo presente se desenrola no presente e no passado imediato, deve-se dizer que o virtual é o passado, não um tempo efêmero que pode desaparecer definitivamente” (BUCI-GLUCKSMAN, 2006, p. 43).

Para a autora, os *planos virtuais-passados* estão atrelados à condição da memória, que considera o passado como também virtual. Quando reportado à imagem em movimento, no caso do vídeo tudo se torna virtual e coexiste nesta duração que *contrai todos os planos*, o que a faz atribuir um caráter de dissemelhança ao tempo efêmero que convencionalmente é interpretado como não durável. Para esta pesquisa, pensa-se que, se este conceito atribui uma virtualidade ao passado e que este, quando transformado em vídeo, torna-se a presentificação desta casa, tal passado virtual da memória, agora sentido como presente virtual pela imagem, pode ser subjetivamente materializado pela presença desta matéria impermanente e que é atravessada por este tempo *não assemelhado*. É evidente a existência de um corpo ressignificado através da imagem.

A segunda atribuição ao viscoso está na questão da sua permanência. Esta permanência não diz respeito a algo que prende o fluxo da matéria na imagem e que

⁵¹ Esta palavra vem do grego “aisthesis” que significa “faculdade de sentir” ou “compreensão pelos sentidos” (PHILOSOPHY, s/d).

por isso pode aprisioná-la, mas é, sim, pensada pela instância mesma da fotografia, pelo congelamento da imagem, pelo recorte preciso que nos narra os movimentos da massa, como podemos presenciá-los nos vídeos. Esta condição nos sugere o que aconteceu e o que está por vir e, por isso, estabelece uma outra relação com o viscoso e, por consequência, com a fisicalidade da matéria.



Figura 51: *Para Sartre – sobre o Viscoso.* Fotografia. 90x100cm. 2013/2014.

Em mais uma fotografia que comporta uma narrativa referencial, esta imagem pretende traduzir tudo que vimos até aqui sobre o viscoso. No fundo do orifício, ele se acomoda e por onde passou deixou explícito partes deste corpo transitório que se esparrama e avança em nossa direção. Em sua indecisão entre ser sólido ou líquido,

é a sua permanência na imagem que nos permite detalhar minuciosamente este corpo que em outra situação seria provisório.

Por este recorte da *Porta do Inferno* de Rodin⁵² busco a relação da massa que se expande na imagem fotográfica com estas figuras que, por vezes, tentam fugir e, por vezes, estão entrando neste lugar que incita um espaço difícil de se classificar, mas que remete a um espaço movediço, algo que se plasma com as figuras.



Figura 52: Auguste Rodin. Detalhe da *Porta do Inferno*, 1880-1917. Fonte: <<http://enfer.musee-rodin.fr/fr/home>>.

Este meio transitório, mesmo que tridimensional, nos faz perceber particularidades do viscoso, pois dá indícios de uma espessura por uma suposta liquidez. Pela metáfora do inferno que submete e condena, percebe-se este

⁵² Escultor francês. Nasceu em 1840 em Meudon (França). Aos 13 anos ele ingressou no curso de desenho. Ao tentar entrar na Academia de Belas Artes, quando completou 18 anos, foi rejeitado três vezes. Artista renomado, tem obras mundialmente conhecidas, como: O Beijo, Porta do Inferno, O Pensador, Balzac, entre outras. Morreu em 1917 em Meudon (França). Fonte: <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/auguste-rodin/>>.

movimento paralisado, mas tudo é movimento, tudo insinua uma ação, um caos, de um fundo que não sabemos bem o que é.

O corolário da proposital confusão narrativa de Rodin é o tratamento que dá ao fundo real do relevo, pois o plano de fundo da *Porta* simplesmente não é concebido como a matriz ilusionista de que emergem as figuras. O relevo, como vimos, deixa suspenso o volume pleno de uma figura a meio caminho entre uma projeção *literal* acima do fundo de sua existência *virtual* no “espaço” do fundo (KRAUSS, 2001, p. 25).

Para Rosalind Krauss, são as estranhezas que o fundo gera que provocam nossa relação com a obra, por uma ausência de narrativa, nos envolvemos com a obra pela subjetividade. Isso hoje pode parecer óbvio, mas, remetendo ao período em que a obra foi realizada, este acontecimento que desloca e ressignifica tanto a obra como a relação com quem percebe, trata-se de um contexto inaugural na história da arte: “[..] é uma superfície que expressa igualmente o resultado das forças externas e internas” (KRAUSS, 2001, p. 35 e 36), diz a autora sobre a *Porta*. O que certamente gera o fluxo entre as partes por ter estancando um tempo que também é permanente tanto quanto *Sobre o Viscoso para Sartre*, 2013-14, pois, mesmo que as matérias sugeridas estejam inertes, existe um movimento sugerido que no meu trabalho se faz pela massa que avança, deixando seu rastro, e leio em Rodin pelas figuras em meio aquele plasma do fundo da cena.



Figura 53: *O Filho*. Fotografia digital impressa em tecido polyester. 150x250cm. 2013.

Não haveria outra maneira de encaminhar este capítulo às considerações finais desta pesquisa, se não fosse pelo retorno ao trabalho que motivou toda esta trajetória. A massa de pão em sua singularidade é uma presença ativa e, no que tange às questões da imagem fotográfica, é neste novo lugar do meio, entre memória e desmemória (ou entre material e imaterial) que ela se mostra por uma metáfora de um corpo que é reconhecido pelo meu corpo. Sua crueza conduz por

instâncias que vão do contingente da matéria informe à permanência deste volume viscoso que se divide entre o colo, os braços, mãos, cadeira e o chão.

[...] sem fazer o pensamento uma entidade fora do corpo e independente dele. Pelo contrário, é ao por o pensamento dentro do corpo e nos gestos desse corpo que o homem que nasce para a humanidade inventa a vida das coisas na ausência destas. A retração a partir do qual o olhar e a palavra podem nascer é, antes do mais, um gesto do corpo (MONDZAIN, 2015, p. 15).

Também na permanência da matéria viscosa podemos atribuir as sensações de um corpo que interpreta o outro de Merleau-Ponty e que reverbera no texto de Mondzain. Nesta direção, a corporeidade encontrada em *O Filho* está na força que ficou paralisada na mão, na porção que ficará sempre prestes a cair por entre as pernas e pela expansão que ocorreu até aquele momento na massa que está entre os pés. É o viscoso que ativa e ressignifica a espessura da matéria. É a ele que devo a compreensão e o retorno da materialidade à massa de pão, mesmo que subjetiva, é assim que ela retorna pelos meus sentidos. É o viscoso que rompe com falta e faz com que a imagem se torne o desejo realizado de que a matéria não desapareça.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A necessidade de aprofundar os estudos sobre as imagens em fotografia e em vídeo iniciaram-se em virtude de uma mudança de parâmetro no processo artístico, pautado pela perda e pela desapareição da matéria. A massa de pão crua foi o eixo que criou as relações e, por ser efêmera, a perda de sua fisicalidade tornou-se o agente desta investigação, que buscou um novo corpo por uma ressignificação desta matéria pelas imagens. Desta sucessão de experiências iniciou-se a pesquisa sobre *Da Cruieza da Matéria à Imagem Tangível*, em que o foco perpassou *Reflexões sobre uma prática plástica entre espessura e (im)permanência*. Foi pelas diferenças que se criaram dentro de uma persistência sobre a matéria, que o trabalho se constituiu.

Neste trajeto, apresentou-se no primeiro capítulo o início da pesquisa sobre o comportamento da matéria, que conduziu até a origem da presente pesquisa, a partir da experiência com a primeira exposição individual que gerou esta dúvida entre a massa exposta na performance de abertura e a massa que figurava em uma fotografia. Uma dimensão participativa desta performance se refletiu em minha experiência e criou um embate do encontro da obra com o observador, o que me fez questionar a massa no uso das imagens e que eu não estava preparada para entendê-la nesta linguagem. Neste capítulo considerou-se, ainda, a prática em ateliê e o processo vivo. Portanto, desde o fazer da massa até a sua perda, e nesta direção apresentou-se como se inserem as fotografias e os vídeos na produção.

Esta primeira parte fez a primeira comunicação sobre a relação que se estabelece com esta corporeidade da massa, o que se ampliou no capítulo seguinte. Este versou sobre a cruieza da matéria e as propriedades da massa como geradora de sensações e de visualidades. Abriu, portanto, uma discussão sobre o íntimo e a matéria, em que, a partir de vídeos e de fotografias de uma mesma série, enfatizou-se as relações com o corpo/sentido e como se deu a relação com a autocaptura da imagem pelo visor da câmera ou pelo espelho que reflete, por uma conceituação de

outrar como verbo que ativa as relações entre os meios. Esvaziar-se em transbordamento é algo que fez pensar os trabalhos apresentados atrelados às referências, por uma aproximação de algo que flui no corpo do artista, entre arte e vida, que serve de elemento de reconstrução através da prática plástica e que pode reverberar em uma condição feminina de inúmeras “esperas”, a qual também se inclui esperar a massa do pão crescer e transbordar, esperar a massa de pão perecer e se esfacelar. Esperar e se preparar para um sentimento incessante provocado pela perda. E esta espera transformou-se em verbo no que evoca a série *Outrar-se*.

Este segundo capítulo ainda se deteve no estudo sobre o contingente da matéria *informe*, e pensou a sua espessura por uma massa indeterminada e transitória. Em que o vídeo mais longo da produção fez as relações para pensar o conceito, não por uma relação à massa amorfa, mas especialmente pelo fluxo que ele gera, quando atrelado a ideia da massa como um corpo que desaloja e redimensiona a percepção por meio de sua espessura. Da natureza incerta da massa de pão, quanto à sua crueza, podemos perceber que, quando deslocada para arte, situa-se em uma zona de indeterminação e este é um dos pensamentos que aproxima esta matéria ao *informe*, pois, maioria das vezes, não se assemelha a nada. Ou seja, o contingente da sua espessura faz a sua presentificação. Que muda na imagem para uma outra coisa, porém, esta outra coisa percebida carrega esta incerteza subjetiva que remete a um exaurir-se ou ao expurgo de um acúmulo.

A condição do *informe* se envolveu com à condição do viscoso nesta prática pela massa crua, mas o conceito se ampliou e perpassou a produção como um todo. Porém, neste eixo da pesquisa, pelo fluxo que gerou ele trouxe o primeiro indício da nova corporeidade. Desta experiência partiu-se para o terceiro e último capítulo que avançou e buscou compreender esta nova presença que se fez na “massa virtual”, elencando a dois modos do retorno aos sentidos táteis pelo entendimento do que fosse o viscoso nestas imagens.

Portanto, o capítulo final tratou da imagem tangível que, pelos novos meios de mediação tecnológica entre as imagens e o outro, buscou na literatura, na arte, na filosofia e na teoria da arte uma compreensão sobre o que seja o viscoso na massa de pão, que é apresentada em imagens. Com o auxílio da fenomenologia da percepção, partiu-se inicialmente pela busca ao viscoso por influências que fortaleceram a investigação. Delas, vieram o aporte para compreendê-lo como visualidades evocadas, e não como um conceito filosófico, especialmente para situar o leitor a respeito de onde provém a reflexão sobre esta condição plástica da massa.

Ao fim deste capítulo, chegamos ao aprofundamento sobre o viscoso por meio de uma discussão que também criou elos com a literatura e as teorias. Momento em que a concepção aqui trazida sobre o viscoso é dividida em duas possibilidades. A primeira o pensou como impermanente, ao referenciá-lo nos vídeos devido ao movimento e à temporalidade. A segunda, como permanente, ao referenciá-lo nas fotografias devido ao congelamento da imagem que sugere o movimento, e não o demonstra.

E é a partir da natureza tátil do viscoso que surge a ressignificação de um corpo da matéria. Matéria essa de difícil classificação visual por ter sua natureza *informe* que, de algum modo e na direção do conceito, não quer se comparar a nada, mas provocar, desalojar qualquer interpretação de corpo, alterando, assim, o seu estado comum, uma presença que as imagens fotográficas e em vídeos comportam. A massa que não se assemelha a nada pela natureza informe pode, ao mesmo tempo, ressignificar aquilo que desejo, mas sem virar a coisa propriamente dita. Nesta circunstância em que o viscoso e o informe devolvem, mesmo que de outra maneira, a existência corpórea da massa.

É pela sua natureza viscosa que devemos a sua permanência. A intimidade da crueza da massa evoca tatalidades por se aderir, por deixar os vestígios e por querer ser um novo corpo. É o viscoso que ativa e ressignifica a espessura da

matéria. É a ele que devo a compreensão e o retorno da materialidade à massa de pão, mesmo que subjetiva, é assim que ela retorna pelos meus sentidos.

Da busca pela ressignificação da matéria, a partir de um processo em que sua presença anuncia uma perda gerada pela destruição da sua fisicalidade, por ser efêmera, é o viscoso que rompe com a falta e faz com que a imagem se torne o desejo realizado de que a matéria não desapareça. Ele faz o elo entre a percepção dos corpos pela massoterapia que pratiquei por anos. Entre as primeiras sensações do fazer da massa que se difere e também das outras sensações que ela provoca, quando se acondiciona no meu corpo. É a partir desta fusão memorizada que é possível ser, muito mais que um receptor, um corpo receptor das evocações das imagens, devido a transversalidades que geram fluxos e que possibilitam uma compreensão de onde os corpos estão situados e de como eles se transferem subjetivamente pelo campo das sensações e das visualidades.

Estas considerações finais não figuram uma conclusão de um todo, mas desta específica proposta reflexiva, pois, a arte está sempre apontando novos caminhos. Considerando que minha prática plástica é sempre motivada por ciclos entre as linguagens, deste vasto período de produção especialmente em vídeos, aos poucos inicio um novo projeto em imagens, em que a massa temporariamente está presente, mas surge pelo que ainda chamo de imagens efêmeras, para um estudo do viscoso em uma condição real que o subjuga através da ação do tempo e que, neste caso, a imagem não guarda. São estudos muito iniciais, mas que trago nestas últimas considerações para indicar os primeiros reflexos desta investigação entorno da massa de pão ressignificada nas imagens.

E neste ciclo de afetamentos que se renovam com a prática e a pesquisa, apresento nas imagens que seguem os primeiros resultados desta interlocução sobre a crueza da matéria após o reencontro, mesmo que ressignificado, com sua corporeidade, o que certamente já se inicia com novas indagações acerca da matéria, gerando estes novos caminhos.



Figura 54: Casca – Imagens Efêmeras. Massa de pão crua e dessecada e mdf. 42x32cm. 2017.



Figura 55: Detalhes da decomposição e esfacelamento da imagem no espaço expositivo de Casca, 2017.

REFERÊNCIAS

Livros e Capítulo de Livros

ANDRADE, Fábio de Sousa. **Samuel Beckett – O Silêncio Possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio sobre a Imaginação das Forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BATAILLE, Georges. Informe. **Documents**. Paris, v. 1, n. 7, déc. 1929, p. 382. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.image.r=documents>>. Acesso em: 02 out. 2017.

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. **Documentos**. Venezuela: Monte Avila, 1969.

BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'informe**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

BORER, Alain. **Josef Beuys**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

BOUSSO, Vitória Daniela. A Inflexão da Realidade nos Corpos de Janaína Tschäpe. In: BOUSSO, Vitória Daniela (Org.). **Janaína Tschäpe**. São Paulo: Paço das Artes, 2006, p. 11-17.

BUCCI-GLUCKSMAN, Christine. **Estética de lo Efímero**. Madrid: Arena, 2013.

CASTELLO BRANCO, Patrícia Silveirinha. **Imagem, Corpo, Tecnologia – A Função Háptica das Novas Imagens Tecnológicas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

CATTANI, Iclea Borsa. Poéticas e Poéticas da Mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2010a, p. 11-17.

CATTANI, Iclea Borsa. Mestiçagens na Arte Contemporânea: Conceito e Desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2010b, p. 21-34.

CELANT, Germano. Janaína Tschäpe: um Sublime Monstruoso. In: BOUSSO, Vitória Daniela (Org.). **Janaína Tschäpe**. São Paulo: Paço das Artes, 2006, p. 23-37.

COSTA, Luiz Cláudio da. Tempo-Matéria. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Tempo-Matéria**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010, p. 2-16.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança Informe ou o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Viscosities and survivals - Art History Put to the Test by the Material. In: PANZANELLI, Roberta (Ed.). **Ephemeral Bodies – Wax Sculpture and the Human Figures**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, p. 154-170.

DUYN, Edna van (Ed). **Mika Rottemberg**. New York: Gregory R. Miller; Appel Arts Centre, 2011.

FRÉCHURET, Maurice. **Le mou et ses Formes - Essai sur quelques Catégories de la Esculpture du XX^e siècle**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – Um Novo Paradigma Estético**. Rio de Janeiro: 34, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Rodrigo Braga – Ciclos Alterados**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.

HOUAISS. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAY, Martin. **Ojos Abatidos – La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del Siglo XX**. Madrid: Akal, 1993.

KRAUSS, Rosalind. Le Destin de L'Informe. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'Informe**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 223-243.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. **História do Espelho**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

KRAUS, Rosalind E. **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELLIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008

MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectador – Ver > Fazer Ver**. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MOURE, Glória (Dir.). **Ana Mendieta**. Barcelona: Poligrafia; Centro Galego de Arte Contemporaneo, 1996.

NEVES, Eduarda. **O Auto-Retrato Fotografia e Subjetivação**. Lisboa: Palimpsesto, 2016.

NOËL, Bernard. Sobre “Documentos”. In: BATAILLE, Georges. BATAILLE, Georges. **Documentos**. Venezuela: Monte Avila, 1969.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RELAIZA, Héctor Daniel Suárez. **Escultura**. Bogotá: Panamericana, 2008.

ROBERT, Le. **Dictionnaires de Poche**. Paris: Le Robert, 2015.

SARDENBERG, Ricardo (Org.). **Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **Corpo e Vídeoarte no Brasil: Desejos da parte e presenças do todo**. Bauru: Canal 6, 2016.

SIMONI, Ana Carolina Rios; MOSCHEN, Simone. Outrar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do e MARASCHIN, Cleci (Orgs.). **Pesquisar na Diferença – um Abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 179-181.

STILES, Kristine; BIESENBACH, Klaus; ILES, Chrissie. **Marina Abramović**. Londres: Phaidon, 2008.

TEDESCO, Elaine. **Sobreposições Imprecisas**. São Paulo: Escrituras, 2003.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. O Negativo: Sombras Densas e Claras da Melancolia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2014, p. 158-167.

WOOLF, Virginia. **O Tempo Passa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Dissertações, Tese, Artigos

MENNA BARRETO, Jorge. **Lugares Moles**. 2007. 149f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo Figueiredo. **Fotografia e Cicatrizes: Regeneração e Cura da Paisagem?** Porto Alegre: Artigo, S/D.

VIEIRA DA CUNHA, Eduardo Figueiredo. **Biografias da Perda: Buracos Negros entre a Fotografia e Psicanálise**. Porto Alegre: ANPAP, 2016.

Catálogos

CORONA, Marilice. Você. In: BOLSA DE ARTE. **Autoscopias**. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2016, s/p.

SABATTINO, Mary. Ana Mendieta: La identidad y la serie *Siluetas*. In: MOURE, Glória (Dir.). **Ana Mendieta**. Barcelona: Poligrafia; Centro Galego de Arte Contemporaneo, 1996, p. 151.

PEIXOTO, Nelson Brissac (Coord e Curadoria). **Arte/Cidade – A Cidade e Suas Histórias**. São Paulo: Marca D'Água. 1997, s/p.

PROLIK, Eliane. Lívidos. In: PEIXOTO, Nelson Brissac (Coord e Curadoria). **Arte/Cidade – A Cidade e Suas Histórias**. São Paulo: Marca D'Água. 1997, s/p.

PROLIK, Eliane. Lívidos. In: MESQUITA, Ivo (Org). **Eliane Prolik, Noutro Lugar**. Curitiba: Cromos, 2005, p. 109.

TOWNSEND, Chris. **Francesca Woodman**. New York: Phaidon, 2012.

Vídeos

RABELLO, Maria Ester. **Nuno Ramos: Arte sem Limites**. São Paulo: Rede Sesc/Senac de Televisão, 2000. 1 DVD (23min.), cor.

Eletrônicas

AIM (ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO). **Patrícia Silveirinha Castello Branco**. s/d. Disponível em: <<http://aim.org.pt/equipa/patricia.php>>. Acesso em: 12 out. 2017.

BARNEY, Matthew. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.cremaster.net/bio.htm>>. Acesso em: 04 maio 2018.

BARNEY, Matthew. **Cremaster Cycle 4**, 1994. Disponível em: <<http://www.cremaster.net/crem4.htm>>. Acesso em: 04 maio 2018.

BARNEY, Matthew. **Frame Cremaster Cycle 4**, 1994. Disponível em: <<https://witneyman.wordpress.com/2010/06/16/the-series-project-the-cremaster-cycle/>>. Acesso em: 04 maio 2018.

BEUYS, Josef. **Biografia**. Disponível em: <<http://josephbeuys.hotglue.me/>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

BRAGA, Rodrigo. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.rodrigobraga.com.br/bio>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

CORONA, Marilice. **Currículo**. Disponível em: <<http://bolsadearte.com.br/site/pt/artista.asp?codConteudo=347>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

DESUBICAR. Disponível em: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/desubicado>>. Acesso em: 14 out. 2014.

MENDIETA, Ana. **Biography**. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

MENNA BARRETO, Jorge. **Lugares Moles/Fotografias**, 2007. Disponível em: <jorgemennabarreto.blogspot.com.br/2008/10/fotografias-120-x-150-cm-edio-de-6.html>. Acesso em: 18 jan. 2013.

NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos: Um materialismo invulgar**. 2006. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=38>. Acesso em: 15 jun. 2018.

PROLIK, Eliane. **Biografia**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9614/eliane-prolik>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

PHILOSOPHY. **Estética, cognição e ética**. s/d. Disponível em: <www.philosophy.pro.br/estetica_cognicao_etica.htm>. Acesso em: 02 out. 2017.

RAMOS, Nuno. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

RODIN, Auguste. **Biografia**. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/auguste-rodin/>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

ROTTENBERG, Mika. **Biography.** Disponível em:
<<https://www.laurentgodin.com/mika-rottenberg/>>. Acesso em: 04 ago. 2008.

TSCHÄPE, Janaina. **Biografia.** Disponível em:
<<http://www.janainatschape.net/biography/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

WOODMAN, Francesca. **Biography and legacy.** Disponível em:
<<https://www.theartstory.org/artist-woodman-francesca-life-and-legacy.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

